

**LITTÉRATURE  
& ORALITÉ**

***au Maghreb***



**ITINÉRAIRES  
&  
CONTACTS DE CULTURES**

*volume 15 / 16  
1° & 2° semestre 1992*

***LITTÉRATURE  
& ORALITÉ  
AU MAGHREB***

***Hommage à Mouloud Mammeri***

Publié avec le concours du Centre National des Lettres

UNIVERSITE D'ALGER  
Equipe de recherches: Sémiologie du texte littéraire et analyse du discours

UNIVERSITE PARIS-NORD  
Centre d'études littéraires francophones et comparées

L' HARMATTAN

### **COMITÉ DE RÉDACTION**

Jacqueline ARNAUD (décédée), Charles BONN, Claude FILTEAU, Jeanne-Lydie GORÉ, Michel GUERRERO, Jean-Louis JOUBERT, Fernando LAMBERT, Maximilien LAROCHE, Bernard LECHERBONNIER, Bernard MAGNIER, Bernard MOURALIS.

### **SECRETARIAT DE RÉDACTION**

Centre d'études littéraires francophones et comparées.  
Université Paris-Nord, Avenue J.-B. Clément,  
93430 VILLETANEUSE.

### **RESPONSABLES DE LA PUBLICATION**

Charles BONN & Jean-Louis JOUBERT

### **COORDINATION DE CE NUMÉRO**

Charles BONN

### **DIFFUSION, VENTE, ABONNEMENTS**

Editions L'Harmattan, 7, rue de l'école polytechnique,  
75005 PARIS.

**ISSN** : 1157-0342





## TABLE DES MATIÈRES

Charles BONN. <i>Ouverture</i> .....	9
<b>L' ESPACE ET LA LANGUE DE LA COLLINE</b> .....	15
Mohammed ARKOUN. <i>Mouloud Mammeri à Taourirt-Mimoun</i> .....	17
Tassadit YACINE. <i>De la Tamusni à l'Anthropologie</i> .....	23
Nabile FARÈS. <i>Lectures de Mouloud Mammeri : Asefru</i> .....	35
Abdallah BOUNFOUR. <i>L'ensablement</i> .....	39
<b>LE GUETTEUR DE TAÂSAST</b> .....	45
François DESPLANQUES. <i>Le guetteur de Taasast</i> .....	47
Jean DÉJEUX. <i>Sorciers, magiciens et guérisseurs</i> .....	57
Afifa BERERHI. <i>La Traversée ou la remontée vers soi</i> .....	65
Roger FAYOLLE. <i>"Gratuité" ou "Utilité" de la littérature</i> .....	71
<b>INTERTEXTUALITÉS</b> .....	79
Denise BRAHIMI. <i>L'amour et la guerre</i> .....	81
Zineb ALI-BENALI. <i>"Le maillon faible"</i> .....	89
Aziza LOUNIS. <i>Du village de Tasga au village de Zitouna</i> .....	99
<b>ÉCRITURES ET ORALITÉ</b> .....	111
Margarita GARCIA-CASADO. <i>Zaziya el-Hilalia</i> .....	113
Zohra MEZGUELDI. <i>Légende et vie d'Agoun'Chich</i> .....	121
Jean VERRIER. <i>L'inscription de la parole étrangère</i> .....	127
Sarra GAILLARD. <i>Oralité, écriture et intertextualité</i> .....	133
Faïza LADKANY. <i>La tradition orale dans Al-Zilzâl de Tahar Ouettar</i> .....	139
<b>ACTUALITÉ DE LA TRADITION ORALE</b> .....	149
Nadine DECOURT. <i>Les contes immigrés</i> .....	151
Jacqueline ARNAUD. <i>Entretien avec Ben Mohamed</i> .....	163
BEN MOHAMED. <i>Poèmes</i> .....	171





**Charles BONN**  
**Université Paris-Nord**

## OUVERTURE

En mai 1974, l'Université de Constantine organisait un vaste colloque international sur *Littératures et expression populaire au Maghreb actuel*. On peut dire à présent que ce colloque fut interdit au tout dernier moment, en partie à cause de la communication que devait y faire Mouloud Mammeri sur la "Littérature kabyle ancienne". Ce fut du moins cette communication qui servit de prétexte à la campagne de presse devant aboutir à l'interdiction, camouflée pudiquement en "Report" <sup>1</sup>. Or on sait que quelques années plus tard l'interdiction à Tizi-Ouzou de la conférence que Mouloud Mammeri devait prononcer sur le même sujet allait être à l'origine de ce qu'on appela tout aussi pudiquement les "événements" de 1980 en Kabylie, puis dans l'Algérie entière, qui n'en était certes pas alors à son dernier soubresaut...

En janvier 1991, le colloque qu'organisaient conjointement avec l'Institut du Monde Arabe à Paris les Universités de Paris-Nord et d'Alger sur *Les littératures du Maghreb à la croisée des espaces et des paroles*, et qui comportait entre autres un atelier sur l'oeuvre de Mouloud Mammeri récemment décédé, devait à nouveau être annulé au dernier moment encore par les deux universités organisatrices cette fois, du fait de la Guerre du Golfe, autre douloureux défi aux intellectuels arabes ou proches du Monde Arabe. Il y a semble-t-il une sorte de fatalité liée à l'expression d'une conscience lucide et honnête comme celle de Mouloud Mammeri, tout comme à l'expression de cette oralité à laquelle il s'était tant consacré et dont la dimension populaire faisait tant peur aux tenants de toutes les "langues de bois".

Le présent ensemble de textes se veut d'abord refus de cette fatalité. La parole que les langues de bois ou les va-t-en-guerre interdisent ou ignorent finit toujours par ressurgir sous une autre forme, plus pérenne peut-être dans un livre (mais moins dangereuse?) que dans la rencontre des ferveurs pour

---

<sup>1</sup> Les Actes de ce colloque ont néanmoins été publiés en partie, répartis entre un numéro spécial de la *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée* (Aix en Provence, n° 22, 2° semestre 1976, 226 p.) et un numéro spécial de la revue *Europe*(Paris, n° 567-568, Juillet-Août 1976, 248 p.: "Littérature algérienne"), tous deux sous la direction de Charles Bonn.

### *Littérature et oralité au Maghreb*

laquelle elle était initialement produite. Il donne à lire au public et aux chercheurs les textes qui devaient être dits en janvier 1991 sur Mouloud Mammeri et l'oralité au colloque à l'Institut du Monde Arabe, ainsi que quelques autres textes qui sont venus s'y adjoindre depuis. Rappelons que le précédent numéro d' *Itinéraires et contacts de cultures*<sup>2</sup> reprenait déjà une partie des communications prévues à ce colloque, sous le titre d'ensemble "Poétiques croisées du Maghreb." Une première communication sur Mouloud Mammeri y avait même déjà été publiée pour compléter un sous-ensemble sur l'intertextualité : celle de Bouba Tabti sur "Le croisement des références dans l'écriture de Mammeri."<sup>3</sup> On se permet d'y renvoyer les lecteurs qui voudraient compléter la troisième section du présent ensemble.

On n' a pas sacrifié dans cet ensemble au rite trop facile de l'hommage, qui aurait probablement déplu à cet esprit trop libre et trop frondeur qu'était l'auteur de *La Colline oubliée* ou de *La Traversée*.. On a préféré y prolonger cette rigueur universitaire qui était l'une des facettes les plus nobles de Mouloud Mammeri. Pour l'appliquer à sa suite à son domaine de prédilection : l'oralité. Mais aussi pour l'appliquer à l'oeuvre littéraire du grand écrivain disparu. "Littérature et oralité au Maghreb" sera donc le titre d'ensemble sous lequel apparaît ici l'hommage à Mouloud Mammeri qu'y sont aussi bien les travaux à lui consacrés que ceux qui, parallèlement à son oeuvre universitaire se penchent à leur tour sur l'expression orale, même si elle n'est apparemment pas directement liée à l'écrivain autour de qui ces textes sont rassemblés.

Un premier ensemble de textes situe Mouloud Mammeri, l'homme, l'anthropologue et l'écrivain à la fois, dans cet espace de la colline dont il est issu. Il s'articule autour de la présentation de l'itinéraire double de l'écrivain et de l'anthropologue par Tassadit Yacine, laquelle en dirigeant la revue *Awal* qu'il avait fondée est probablement l'une des principales continuatrices de son oeuvre. Cette présentation "de l'intérieur" est précédée par le témoignage "de proximité" de cet autre grand intellectuel kabyle qu'est Mohamed Arkoun, que le hasard a fait naître et passer son enfance et son adolescence dans le village même de l'écrivain. Et elle est suivie du vibrant hommage à la langue des collines qu'on a toujours voulu éradiquer, par Nabile Farès, lui aussi écrivain et universitaire à la fois, comme l'est également Abdallah Bounfour, dont la nouvelle "L'ensablement" prolonge à son tour dans un registre bien proche l'oeuvre de l'écrivain disparu. Rappelons qu'Abdallah Bounfour avait été l'initiateur et le premier organisateur de cet atelier "Mouloud Mammeri" qui devait être ensuite repris dans ce colloque de dimensions plus vastes.

Ensuite c'est l'intellectuel exigeant et lucide, le "guetteur de Taasast", que décriront François Desplanques, Jean Déjeux, Afifa Bererhi et Roger Fayolle, dont on se plaît à saluer ici la constante fidélité de l'universitaire humaniste à la littérature maghrébine comme à toutes celles que l'enseignement traditionnel français aurait tendance à négliger. Le thème de l'intellectuel face aux dogmatismes de tous ordres auxquels le confronte une actualité mou-

---

<sup>2</sup> N° 14, 2° semestre 1991.

<sup>3</sup> Pp. 61-69.

vante et cruelle est en effet l'un des thèmes dominants de l'oeuvre littéraire de Mouloud Mammeri. Ce thème est suivi par François Desplanques et Jean Déjeux dans l'ensemble de l'oeuvre romanesque, cependant que Roger Fayolle le retrouve dans le récent entretien de Mouloud Mammeri avec Tahar Djaout, et montre que l'écriture est inséparable chez lui de la vigilance du "Guetteur de Taasast" face au quotidien. On se souvient de la fin de *L'Opium et le Bâton*, que n'avait bien sûr pas retenue l'adaptation cinématographique du roman par Ahmed Rachedi. Or cette exigence lucide et parfois désespérée de l'intellectuel est encore, on le sait, le thème central du dernier roman, *La Traversée*, qui constitue en quelque sorte le testament littéraire de l'écrivain et que décrit ici Afifa Bererhi.

S'il est, comme écrivain et comme anthropologue, celui qui a fait le plus sûrement revivre la "colline oubliée" de ses origines, Mouloud Mammeri est aussi l'un des écrivains les plus ouverts sur d'autres littératures, au point que l'on peut difficilement parler de son oeuvre sans la mettre en résonance avec beaucoup d'autres. C'est donc à travers ces résonnances multiples que les études réunies ensuite sous le titre un peu barbare d'"Intertextualités" abordent l'oeuvre de l'écrivain. Ainsi Denise Brahimi y compare-t-elle *L'Opium et le Bâton*, texte "masculin" sur la guerre, au texte "féminin" contemporain d'Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, du point de vue de la relation hommes-femmes comme de celui de la relation différente à l'écriture dans les deux romans. Zineb Ali-Benali quant à elle rejoint le thème central du présent ensemble d'études, "Littérature et oralité au Maghreb", et qui est aussi, sinon le thème, du moins la préoccupation centrale de Mammeri écrivain et anthropologue à la fois. Elle compare ainsi le travail de Mammeri rassembleur et traducteur des poèmes de Si Mohand ou de contes kabyles au travail poétique d'Anna Gréki ou romanesque de Yamina Mechakra. Aziza Lounis quant à elle retrouve l'espace du village de *La Colline oubliée* que nous évoquions déjà plus haut, pour le confronter avec l'espace comparable, trente-cinq ans plus tard, de *L'Honneur de la Tribu* de Rachid Mimouni, manifestant ainsi l'actualité littéraire de l'écrivain disparu, qu'on avait déjà vue dans la section précédente dans son dialogue avec un autre écrivain de la génération "actuelle", Tahar Djaout.

Après ces études sur Mouloud Mammeri et son oeuvre d'écrivain et d'anthropologue à la fois, on arrive ainsi tout naturellement, dans le prolongement de son propre travail à proposer des études sur la tradition orale qui entrent en résonance avec lui. Et d'abord sur la geste hilalienne, dans laquelle Margarita Garcia Casado étudie l'articulation de la parole féminine à travers le personnage de Zaziya. On retrouve là, dans une optique toute différente, la préoccupation du langage féminin et des jeux de pouvoir dont il est l'enjeu qu'on découvrait déjà dans la section précédente avec l'article de Denise Brahimi : preuve s'il en était besoin encore du surgissement de langages occultés et pourtant si présents dont ce recueil se voudrait un lieu. Avec les études de Zohra Mezgueldi, Jean Verrier Sarra Gaillard et Fazia Ladkany nous revenons plus précisément à des textes de littérature écrite, puisqu'il s'agit de Mohammed Khaïr-Eddine, de Driss Chraïbi, de Tahar Ben Jelloun, de Vénus Houry-Ghata et de Tahar Ouettar. Mais c'est pour y voir à chaque fois combien y est fort l'impact de l'oralité.

### *Littérature et oralité au Maghreb*

On peut d'ailleurs ici se poser une question sur l'oeuvre romanesque de Mouloud Mammeri : pourquoi les romans de ce spécialiste de l'expression orale sont-ils bien moins imprégnés par les modèles narratifs de cette oralité que ceux des écrivains que traitent ces quatre études? N'y a-t-il pas un lien à trouver chez lui entre cette apparente rupture formelle (et non de contenu) de la facture finalement très "classique" de ses romans avec l'oralité tant étudiée par l'auteur, et la dimension fortement tragique qu'ils revêtent souvent? Comme si l'écriture du romancier Mammeri était le lieu de la perte de cette oralité que ses romans décrivent, certes, mais n'intègrent pas dans leur structure narrative? Là où l'écriture de Khaïr-Eddine ou de Chraïbi est appropriation quelque peu conquérante de cette oralité qu'elles découvrent avec ravissement, là où l'écriture de Ben Jelloun l'utilise comme une sorte de stratégie, celle de Mammeri la célèbre, mais dans des romans qui la mettent en quelque sorte à distance comme objet nostalgique et déjà perdu dans le surgissement même de l'écrit qui la montre. Et d'ailleurs les plus beaux moments de la représentation de cette oralité dans les romans de Mammeri la montrent se manifestant soudain à l'occasion d'une rupture, d'une perte irrémédiable : le chant des mères lors du départ des fils pour la guerre dans *La Colline oubliée* en est un magnifique exemple.

Pourtant ce sont les mères qui vont redonner vie à l'oralité dans le contexte où une description attachée à la rive à son lieu d'origine l'y attendrait le moins : l'Emigration, et qui plus est l'école, à travers laquelle cette oralité qui désigne le plus l'origine désertée va devenir un moyen d'intégration dans la culture de l'Autre et sa Différence. C'est du moins ce que montre la communication de Nadine Decourt depuis un lieu tout différent de celui des Maghrébins ou spécialistes du Maghreb qu'on a lus jusqu'ici : l'école française. Le lieu même de la perte, cette Ecole que vilipendait Arezki dans *Le Sommeil du Juste*, va opposer à la perte irrémédiable, non pas une conservation illusoire et dangereuse par les temps dogmatiques que nous connaissons, et dont de toute manière Mouloud Mammeri n'aurait pas voulu, mais une re-création de cette origine en lieu autre, dans et par la Différence.

On a tenu à terminer cet ensemble sur un double hommage : A la chanson kabyle, un des liens les plus efficaces entre les divers espaces d'expression évoqués ici, et ce en la personne de l'un de ses plus célèbres paroliers, Ben Mohamed. A Jacqueline Arnaud enfin, l'initiatrice lointaine de ce projet de séminaire sur l'oralité qui lui tenait à coeur : On publie donc à la fin de ce numéro un entretien qu'elle avait eu avec Ben Mohamed et que la mort l'avait empêchée de publier elle-même. Et de même que le recueil commence avec des textes littéraires en hommage à Mouloud Mammeri et à l'oralité kabyle qu'il a tant servie, il se termine avec les textes oraux kabyles les plus populaires, accompagnés de leur traduction française. Je tiens à remercier ici la revue *Awal* qui a assuré la saisie des textes berbères en caractères appropriés, et Ben Mohamed lui-même, qui nous a autorisés à les publier et les a corrigés et complétés.

Au moment où nous envoyons ce numéro à l'imprimeur, l'Algérie se trouve une fois de plus dans une situation dramatique, avec l'assassinat du Président Boudiaf. Et pourtant quelques jours avant cet assassinat, à l'occasion du 30<sup>e</sup> anniversaire de l'Indépendance, un colloque international avait

## Ouverture

enfin pu se tenir sur Mouloud Mammeri, sous le haut-patronage de Monsieur le Ministre de la Culture et de la Communication et grâce encore une fois au dynamisme de Tassadit Yacine. Quels que soient les lendemains, il convient ici de saluer cette magnifique réalisation, inimaginable il y a encore fort peu de temps. Espérons que la brèche qu'elle a ouverte dans le mur des intolérances et de la langue de bois ne se refermera pas?

**N. B.** Nous avons été trop optimistes en classant le numéro d' *Itinéraires et contacts de cultures* consacré à Edouard Maunick qui a paru au début de cette année 1992 en hors-série: le surcroît de travail qu'il a donné à l'équipe très restreinte de notre revue a retardé les numéros suivants. Nous espérons que le présent numéro paraîtra avant la fin de l'année 1992, mais nous savons déjà que le numéro suivant, prévu pour 1992, paraîtra en fait en 1993. C'est pourquoi nous donnons au présent volume le numéro 15/16, ce qui nous permettra ensuite de rattraper le rythme semestriel dont nous nous sommes fait une règle.



***L' ESPACE & LA LANGUE  
DE LA COLLINE***





**Mohammed ARKOUN**

**Université Paris 3**

## **AVEC MOULoud MAMMERI**

### **A**

## **TAOURIRT - MIMOUN**

Comme Mouloud, je suis né et j'ai passé mon enfance et mon adolescence à Taourirt-Mimoun, l'un des sept villages qui forment le douar des Beni-Yenni. A ce titre, je puis évoquer quelques souvenirs de portée ethnographique, anthropologique et historique.

Mouloud appartenait à une famille aisée, de haute renommée, non seulement dans le village, mais dans l'ensemble du douar et même au-delà. Selon les divisions courantes dans les villages, les Mammeri faisaient partie de "ceux d'en haut" (*At ufella*) ; leur maison toute blanche se voyait de tous les autres villages parce qu'elle se dressait au sommet de la colline à laquelle s'accrochaient l'ensemble des maisons de Taourirt-Mimoun, selon une hiérarchie descendante correspondant à l'histoire et au statut des familles. Les *At-warab* (ma famille) faisaient partie de "ceux d'en bas" (*At wadda*) parce que vers la fin du XVIII<sup>e</sup> début XIX<sup>e</sup> siècle, ils ont dû quitter la région de Constantine pour demander protection (*laânaya*) aux Béni-Yenni. La mémoire orale, dans ma famille, a conservé le souvenir précis d'un certain Larbi qui, exerçant la vengeance, selon des règles bien connues dans toute l'aire méditerranéenne, aurait tué sept personnes et, pour échapper au cycle de la riposte, se serait réfugié à Béni-Yenni. Ce qui est sûr c'est que l'emplacement de notre maison, tout en bas de la colline, traduit très exactement le statut de protégé qui est confirmé par l'ordre de préséance dans la prise de parole de l'assemblée du village (*tajmaât*), ordre qui était encore respecté vers 1950.

Dans les années 1945-52, Mouloud était l'intellectuel brillant, élégant, admiré, écouté du village. Il avait eu le privilège d'étudier à Paris (licence de lettres classiques), de séjourner au Maroc auprès de son oncle Lounas, précepteur, puis chef du protocole du sultan Mohammed V. Les tout jeunes comme moi le suivaient du regard pour admirer sa chemise, son pantalon et

### *Littérature et oralité au Maghreb*

son burnous en soie fine et dorée, on l'écoutait avec ravissement lorsqu'il devisait ou plaisantait avec ses amis, le soir, au clair de lune, sur cette place nommée Thasast dont il a évoqué la richesse poétique et la fonction socio-culturelle dans *La Colline oubliée*.

"Colline oubliée", déjà en 1950. Pourtant, son père Salem maintenait vivante et vivace la vieille mémoire du village et de la Kabylie. Da Salem était l'*Amin* du village : homme de confiance, dépositaire de la mémoire collective, protecteur intègre du code de l'honneur qui assure la sécurité des personnes, des biens, des communautés (jusqu'en 1962, le douar n'a connu ni police, ni gendarme, ni justice de paix, ni percepteur). L'Amin puise sa légitimité dans la mémorisation parfaite des coutumes, des valeurs, des alliances, des contrats, de la geste fondatrice du groupe, des statuts des familles, du capital symbolique, du patrimoine littéraire, architectural, religieux... C'est de son père que Mouloud a reçu ce sens élevé d'une culture parfaitement intégrée et à grand pouvoir d'intégration, bien qu'elle fût totalement orale.

Produit lui-même d'une culture écrite, centralisatrice, urbaine, dominante, il ressentit très vite la nécessité de consigner par écrit les trésors qui ne vivaient déjà plus que grâce à de rares survivants ou résistants d'une culture orale menacée par l'oubli, la marginalisation, la disqualification, la désintégration. Moi-même, j'ai conservé de mes contacts avec mes oncles, mes tantes, quelques humbles kanouns, l'idée indéradicable que la frontière entre l'écrit et l'oral est d'abord politique et idéologique ; elle a, bien sûr, des conséquences incalculables sur l'exercice même de la raison, comme l'a bien montré J. Goody, dans *La Raison graphique*.

L'Amin ne se confond évidemment pas avec le caïd, fonction créée par l'administration coloniale. Les Mammeri avaient reçu des Français cette fonction, mais Mouloud soulignait avec fierté que son père était Amin, non Caïd, et son oncle avait même lavé en quelque sorte la famille de toute compromission avec le régime colonial puisqu'il servait un sultan musulman au prestige considérable pour la conscience musulmane maghrébine. Mouloud recueillait ainsi le bénéfice de deux légitimités fondatrices : Celle d'une mémoire authentique renvoyant aux origines les plus lointaines du peuple berbère s'étendait de l'Atlantique à Benghazi (son séjour au Maroc lui avait permis de vérifier la continuité linguistique et ethnographique du Maroc à la Kabylie). Celle d'une religion et d'une pensée islamique remontant jusqu'au prophète. Féru de poésie grecque et de littérature française, Mouloud n'insistait pas beaucoup, cependant, sur le versant islamique de sa famille. Il ignorait l'arabe autant qu'il savourait la poésie et la littérature kabyles. En tant qu'analyste critique, il a cependant commis l'erreur de forcer une littérature orale à entrer dans les cadres définis par la critique littéraire française de la première moitié du XXe siècle.

Cet ensemble de données brièvement rappelées seront mieux comprises dans un événement socio-culturel dont j'ai été l'acteur principal en 1951. Je venais d'obtenir ma licence de langue et littérature arabe à l'université d'Alger. Face à Mouloud si à l'aise, si favorisé par la naissance, l'histoire et la fortune, je ressentais pour la première fois une petite compensation aux handicaps sociaux de mon statut de "protégé" : je connaissais une langue, l'arabe, et

avais accès aux sources de la religion vraie, je pouvais donc m'autoriser à prendre la parole publiquement dans un "foyer rural" (sorte de maison de la culture) récemment créé par Driss Mammeri, docteur en médecine qui venait s'installer au village pour le bonheur de toute la population (jusque-là il n'y avait qu'un humble dispensaire tenu par des soeurs Blanches à Aït Larbâa, village voisin de Taourirt-Mimoun).

Driss Mammeri participait au prestige de la famille, notamment par l'aisance matérielle ; mais il était beaucoup moins engagé que Mouloud dans la culture et l'animation de la mémoire ancestrale. Mais c'est parce qu'il était un Mammeri qu'il pouvait prendre l'initiative de créer un foyer rural où pouvaient se rencontrer les jeunes de tout le douar. J'eus le privilège de participer à l'inauguration du foyer par une conférence sur "La condition de la femme kabyle et l'urgence de son émancipation".

Il y avait dans cette initiative plusieurs nouveautés de portée sacrilège : un obscur jeune homme de "ceux d'en bas" prenait la parole devant un public élargi au douar (selon une coutume très établie, les représentants mâles des différents villages ne se réunissaient que pour des raisons très solennelles : enterrement d'une personnalité, règlement d'un problème commun, célébration) ; en outre, il osait traiter d'un sujet tabou : l'émancipation des femmes ; enfin il touchait, en langue locale, à la loi religieuse islamique, domaine réservé des marabouts.

La conférence eut lieu devant un public réjoui, intéressé, ouvert. J'étais pourtant très mal préparé à une épreuve aussi redoutable. Certains concepts n'avaient pas de correspondants exacts en kabyle et j'avais peur, par dessus tout, de transgresser, soit tel article du code de l'honneur local, soit telle disposition du droit musulman.

On parla de l'événement dans tous les foyers et, bien entendu, Da Salem en eut connaissance. Son pouvoir d'Amin était déjà déclinant depuis l'institution d'une municipalité ; on n'avait donc pas sollicité son autorisation pour donner la conférence. Le lendemain, sûr de me retrouver au café où se réunissaient traditionnellement la plupart des jeunes, il vint vers moi levant sa canne pour me battre et fit cette déclaration publique qui résume parfaitement les modes et les voies de contrôle du discours social et du capital symbolique dans la société kabyle traditionnelle :

*"Fils de Lounas At-Waârab, me dit-il d'une voix menaçante au milieu d'un public étonné, comment as-tu pu t'autoriser à prendre la parole devant la confédération (lâarc) des At-Yenni, sachant que ton respecté (dâdâk) Salem est toujours l'Amin du village? Ne sais-tu pas que tu appartiens à ceux d'en-bas et que si quelqu'un doit prendre la parole en kabyle, il revient à Dâdâk Salem de le faire, si quelqu'un doit prendre la parole en arabe, il revient à Dâdâk Lounas de le faire et si, enfin, quelqu'un doit prendre la parole en français, seul Dâdâk Al-Mulud (Mouloud) peut le faire ! Tu as transgressé les hiérarchies établies ; heureusement que ton père est connu pour sa droiture ; je t'invite à suivre strictement son exemple".*

J'ai bien sûr demandé pardon à Dâ Salem, homme unanimement respecté ; j'ai expliqué que l'initiative de toute l'affaire venait d'un Mammeri et que j'avais voulu simplement expliquer les rapports entre nos coutumes et le

### *Littérature et oralité au Maghreb*

droit musulman qui n'avait jamais été appliqué en Kabylie (et ne l'a pas été jusqu'en 1962 ; en matière de statut personnel, les Kabyles, jusqu'à l'indépendance pouvaient opter pour le régime kabyle, musulman ou français).

Parmi l'assistance, ceux d'en-bas ont été choqués par un mode de domination qu'ils croyaient révolu ; d'autres, ne comprenant pas exactement l'enjeu de l'admonestation, furent simplement amusés de la scène.

Mouloud et moi avons souvent commenté devant des amis divers - en riant et en faisant rire comme il savait bien le faire avec son art de conter - les propos et l'indignation de Dâ Salem. C'est une des dernières, mais très significatives manifestations des mécanismes de contrôle de la parole porteuse de pouvoir en société kabyle.

L'authenticité ethnologique du propos est soulignée par l'emploi répété de *Dâdâk* qui souligne les rapports de "respect", c'est-à-dire, en fait, de pouvoir entre l'aîné et les cadets dans la famille, les plus âgés et les plus jeunes dans la société, l'âge pouvant signifier la sagesse, la connaissance et le respect strict du code de l'honneur, un sens de la dignité personnelle et du dévouement à la communauté...

Je n'ai pas été apostrophé par mon prénom, mais par un rappel généalogique qui me renvoie à ma place et à mon statut dans le "clan" (dont le souvenir est pourtant très estompé depuis longtemps) et le village. De même, la mention de *lâark* souligne le caractère exceptionnel et solennel d'une audience qui dépasse celle du village. A ce niveau, l'Amin est le médiateur ou porte-parole incontournable. Seul le "marabout" habilité à solliciter la bénédiction divine au début et à l'issue de toute réunion importante, peut valablement s'exprimer pour ajouter une consécration religieuse aux propos "séculiers" de l'Amin. Au sein de *Tajmaât* (assemblée de village) les représentants des familles peuvent prendre la parole dans le code précis des ordres de préséance et sous la présidence de l'Amin.

Un dernier trait intéressant de l'apostrophe de Dâ Salem est la remarquable ouverture à la connaissance de langues autres que le kabyle. L'arabe et le français sont considérés comme des langues de promotion culturelle et sociale (avec une prime supplémentaire pour l'arabe, langue sacrée du Coran et moyen d'accès aux enseignements de l'islam). La maîtrise de ces langues rehausse le statut non seulement de l'individu, mais de la famille. C'est pourquoi Dâ Salem réaffirme la vocation des Mammeri à contrôler, à gérer ces facteurs nouveaux (pour le kabyle) de mobilité sociale et, éventuellement, de transformation du capital symbolique qui cesse d'être lié exclusivement à l'usage du kabyle. Ainsi l'histoire met en mouvement des structures archaïques et les structures réagissent à "l'innovation" (la fameuse *bidâa* traquée par les juristes théologiens musulmans à une échelle plus vaste et avec des enjeux plus complexes de vérité divine opposée à la vérité humaine) par la voix de ceux qui y puisent la légitimité de leur pouvoir.

Il y a ouverture aux langues, mais monopolisation du prestige qu'elles confèrent, parce qu'il s'agit de renforcer un ordre ancien et non de le remettre en question par l'apport culturel de ces langues. Quand on compare cette attitude à celle du Front islamique du salut qui, dans l'Algérie de 1989, réclame la

suppression de l'enseignement du français pour assurer le monopole de l'arabe, on constate une régression de l'attitude pratique devant l'étude des langues comme voie d'émancipation de la société.

Mouloud Mammeri était, bien sûr, très conscient de toutes ces contradictions ; mais il poursuivait avec sérénité et confiance la tâche difficile de collecter et de publier les trésors de la littérature kabyle. Il avait le privilège de puiser à bonne source ; il demeurait très à l'aise dans le système de valeur qu'incarnait et défendait son père ; je ne partageais pas cette aisance parce que, pratiquant les trois langues devenues enjeux de pouvoir et refuges d'identités conflictuelles après l'indépendance, je suis davantage sensible aux enrichissements que la personnalité algérienne peut recueillir d'une politique linguistique équilibrée et respectueuse des données historiques et scientifiques irrécusables. Mais ni l'Etat colonial, ni les Etats-nations issus des luttes de libération n'ont pu se passer de la langue comme point d'appui et véhicule du pouvoir "légitime". La colonisation a légué partout une situation idéologique qui ne pouvait générer que les attitudes rigides observées depuis une trentaine d'années dans un grand nombre de sociétés du Tiers-Monde.

La leçon de Taourirt-Mimoun mérite ainsi d'être méditée, analysée, diffusée dans tout l'espace maghrébin : historiquement et anthropologiquement, les maghrébins ont traversé et traversent encore - avec des lucidités variables - des tensions identiques à celles que Mouloud et moi - avec beaucoup d'autres - avons toujours érigées en exercices éducatifs, en efforts de recherche pour un humanisme maghrébin.



**Tassadit YACINE**

**Paris : CERAM**

## **DE LA TAMUSNI A L' ANTHROPOLOGIE : HISTOIRE D' UNE SYMBIOSE**

*Ce sont les dernières qui apportent la vérité, dit l'amousnaw Ccix Muhend.  
Ce sont là aussi les paroles dernières de Mouloud Mammeri.  
Paroles rapportées, parvenues jusqu'à nous  
et qui, néanmoins, ne seront jamais lues, jamais vues par lui.  
Car la dernière des dernières : la mort était la première arrivée au rendez-vous.*

Pour entendre la vérité de ce dit, il faut le rapporter à ses conditions sociales d'émission, de transmission, voire de perpétuation. Dite à propos d'un geste banal (dans cette parabole Cheikh Mohand s'adressait tout simplement à un berger négligeant les brebis sorties des rangs et broutant l'herbe là où elles la trouvaient), cette parole s'inscrit dans la banalité et meurt avec le fait lui-même. Cependant, elle peut recouvrir une autre dimension, d'autant plus grande qu'elle était révélée par un homme doté d'un statut hors du commun : un diseur d'ineffable. N'était-ce pas là le souci de Mouloud Mammeri ? Souci de donner une portée universelle à une culture jusque-là réduite au silence. Mais plus qu'aux mots Mammeri donnait aussi une existence aux hommes qui les ont forgés, créés : les *imusnawen*, les poètes, les colporteurs de la parole *imeddahen*, les chanteurs (*ighennayen*) ; enfin tous ceux qui ressentaient le besoin de s'exprimer. Ces hommes et ces femmes (quoique très rares) ont trouvé une voie dans laquelle leurs voix ont pu glisser comme dans un canal où enfin elles devaient atteindre leur destination dernière ou retour à la source du jaillissement premier. Mais il ne s'agit pas là du retour du particulier au particulier mais du particulier devenu universel, de la méconnaissance transmuée en reconnaissance, du populaire rendu savant, enfin toute une alchimie visant à transformer le stigmaté en emblème.

Mais comment devient-on dépositaire de cette sagesse populaire, *tas-musni* ou anthropologie au sens moderne ? Peut-on établir des comparaisons entre un anthropologue anglo-saxon et un chercheur nord-africain né en 1917 dans un village de Kabylie ? Comme tous les anciens villages, Taourirt est de ceux qui, perdus dans des traditions, dans des rites et des mythes, trouvera une existence, fût-ce de façon interstitielle, dans la non-existence, dans le silence de la vie encore plus fort que le silence de la mort.

Mouloud Mammeri appartient à ces peuples colonisés desquels il ne pouvait se soustraire. Très jeune, déjà à dix-neuf ans, il ressent le besoin d'écrire : ce fut *La Colline oubliée*. Le titre lui-même est un signe, une quête des origines, comme si son identité d'homme, d'Algérien, de Berbère était enfouie dans le terreau de cette colline dite *taourirt* : le lieu où il a vu le jour, où il a été bercé de poésie avant le sevrage primitif, définitif, total, comme on fait dans les pratiques anciennes et où la formule, rituellement consacrée, est amertume et résignation (*Imur w ssber*).

Telles sont les conditions cruelles dans lesquelles sont arrachés les nourrissons au sein de la mère, à son corps, enfin à la culture maternelle. Il faut donc s'armer à la fois d'amertume et aussi de résignation condensées dans cette formule lapidaire cependant hautement symbolique. A la culture maternelle, primitive de *Taourirt* devra se substituer l'autre culture, celle du colonisateur - ayant aussi ses propres mythes et rites - qui désormais représente pour les hommes du village la promotion sociale. Mais quand on est né à Taourirt Mimoun : une "cité" kabyle modelée dans la culture : segmentaire, stratifiée, quand on appartient au lignage symboliquement dominant ( les *At Maamer*), quand on est l'aîné tant attendu de Salem, *amin* et *amusnaw*, quand on est enfin le neveu du *fqih* Louenas Mammeri, précepteur de la maison royale au Maroc, comment pouvait-on se retrouver sans se perdre ?

Mouloud n'avait pas le choix, car les conditions sociales, l'ambiance familiale dans laquelle il avait vécu, si elles ne le favorisaient pas, le prépareraient-elles plus ou moins intensément à la déchirure, à la division de soi contre soi, division entre les cultures dominantes, savantes et les cultures dominées, orales, populaires ? Ou bien le prépareraient-elles, sans conteste, à devenir ce magicien qui allait réussir une formidable osmose ?

On peut schématiquement considérer que la culture dite populaire est liée à la culture maternelle. Mais, pour qui connaît Mouloud Mammeri, pour qui est familier de la culture berbère, le paradoxe est apparent. Comme toutes les cultures, la culture berbère a ses hiérarchies : savante, semi-savante, populaire. Cette stratification culturelle est fondée sur des clivages sociaux : aux hommes, aux clercs et *amusnaw*, la culture dominante, savante, officielle ; aux jeunes, aux femmes, aux bergers la culture dominée, populaire, officieuse. Il n'est pas seulement imparté un ordre dans la hiérarchie, il y aussi des lieux (dehors / dedans), des dispositions (ceux du haut / bas : les groupes dominants occupent, en général, la partie haute et exposée (ici Tighilt) par opposition à *lâruren* : l'obstacle, le dos, la bosse <sup>1</sup>. Les gens de Tighilt ont la

---

<sup>1</sup>. Recoupant aussi des appartenances politiques (quand on fait partie de ceux du haut on appartient aussi à la ligue du haut ,



plus belle place (*Taâssast*)<sup>2</sup> qui est le symbole de la loi et de la culture légitime. C'est pourquoi l'encadrement local est fourni par le groupe du haut dit aussi ligue des *At Yahia* <sup>3</sup>.

Les conditions socio-culturelles du village d'une part, les conditions particulières des *At Maâmer* et le tempérament propre de l'auteur d'autre part, ont contribué à faire en sorte que Mouloud - l'aîné de sa famille, mais aussi aîné fils d'aîné, car Da Salem est aussi l'aîné de Arezqi - reprenne le flambeau. Ainsi, l'auteur a été de ceux qui ont entendu le chant du cygne de la *tamusni*, le chant du cygne d'un monde accordé qui s'effritait sous ses yeux. Il a été un des rares Algériens à avoir reçu cette instruction double, en réalité empreinte double : l'école et le bain dans l'ambiance traditionnelle tout enchantée où les hommes avaient encore du plaisir à jouer à l'homme, où le verbe jouait superbement son rôle comme le jouait aussi la balle dans le fusil (*awal d lew-jeh*).

C'est en effet dans la forge de son père que se tenait un cénacle où se réunissaient à la fois les forgerons, armuriers, bijoutiers dits *iheddaden*. Cependant la culture kabyle a plusieurs catégories de *iheddaden*. Le terme *aheddad* employé seul signifie : le forgeron, alors que le bijoutier est dit *l-fetta*, par opposition à *aheddad bbuzzal* (celui qui travaille le fer). Mais aux *At Yenni*, c'est aussi dans la forge que l'on fabrique les mots, par servitude certes mais c'est aussi dans le prolongement de la grande tradition. Les artisans des mots (les initiés) sont dits *iheddaden bbwawal*. Ces artisans des mots étaient chargés autrefois d'initier les jeunes garçons à l'art de la parole<sup>4</sup>. Les échoppes des bijoutiers-armuriers constituaient des lieux de réunion rêvés pour ces petits paysans venus de loin. Jeunes et adultes passaient des heures entières à deviser.

Notre auteur était là à écouter, parce qu'il était jeune, mais aussi à transmettre des messages dont son père le chargeait à l'occasion, en particulier, à Sidi Louenas, un marabout local réputé pour son savoir, dont Mammeri se réclamait. En dehors de l'échoppe, de Tâassast (l'assemblée consacrée), c'est aussi le marché qui a constitué cet autre lieu d'initiation du jeune garçon. C'est là aussi que l'auteur découvre - non sans étonnement - que le marché était loin d'être le lieu des seules transactions économiques mais aussi un lieu d'échange culturel intense où les grands se rendaient comme pour rappeler leur grandeur <sup>5</sup>.

Cette longue initiation consciente ou inconsciente visait à faire de lui dès le départ un *amusnaw*, à la fois semblable et différent de son père. Ce père

---

<sup>2</sup> Assemblée.

<sup>3</sup> Cf. T. Yacine, "Mouloud Mammeri : un symbole", *Awal. Cahiers d'études berbères*, 1990, pp. 1-5.

<sup>4</sup> Cf. L'entretien de Mouloud Mammeri avec Pierre Bourdieu: "Dialogue sur la poésie orale en Kabylie". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1978, septembre n° 23, pp. 51-66. Cf. également P. Bourdieu, *Mouloud Mammeri et la réappropriation de la culture et de l'identité berbère*. (à paraître).

<sup>5</sup> Cf. L'entretien de Mouloud Mammeri avec Pierre Bourdieu: "Dialogue sur la poésie orale en Kabylie". *Actes de la recherches en sciences sociales*, 1978, septembre n° 23, pp. 51-66.

crainet et vénéré. Il est inutile de rappeler les raisons pour lesquelles Mouloud Mammeri vénérât son père car, comme il a été dit, il incarnait une tradition reconnue par tout le village<sup>6</sup>. Le petit garçon qu'était Mouloud ne pouvait qu'admirer cette force, cette magie du verbe en même temps qu'il savait que lui, Mouloud Mammeri, allait forcément, par tempérament, mais aussi par sa propre situation, être différent. Très jeune, il se sentait proche des poètes (sans le dire) et non des *amusnaw* au sens où l'*amusnaw* était un représentant de la norme. Cette dichotomie entre la poésie et la *tamusni* a été ressentie par l'auteur dans l'adolescence de façon pragmatique. Il établissait, dès son jeune âge, une distinction entre les deux formes de culture reçue : la culture du père et celle de la mère : l'une n'étant que le revers de la médaille de l'autre.

Mouloud entretenait avec sa mère une relation affective très forte. L'univers de la mère était en tout point différent de celui du père. Mais plus que cela Mouloud ira chercher et trouver dans la tribu maternelle (*Aït Menguellet*) le lieu de la détente, de l'amour, des relations mixtes qui existaient chez ces paysans accrochés à la terre. Les Aït Menguellet étaient, selon l'auteur, des libéraux par excellence (*imserrhen*). C'est là qu'il découvre l'Eden de la nature originelle, l'intensité des relations humaines que ne lui offrait pas le cadre rigide (*uzmik*) des Aït Yenni. Mais au sein des Aït Yenni, les At Maâmer sont les dignes représentants de la loi et à l'intérieur même de ceux-ci ce sont les At Maâmer du haut qui en sont les dignes héritiers.

Il n'est dès lors pas difficile de comprendre les raisons pour lesquelles la tribu des Aït Menguellet - au sein de laquelle il passait régulièrement les grandes vacances - et en particulier les At. B., ses oncles maternels incarnaient, comme le disait Mammeri, l'autre face de la rigueur et de la convention, mais plus que cela : le lieu même de "l'enchantement fondamental" (son expression privilégiée). A la fin des vacances, à l'automne, en berbère a la fin de la saison des figues *lexrif* (entendez la fin du plaisir, de la jouissance, en un mot du bonheur), il devait regagner Taourirt "la mort dans l'âme", car c'était là un renoncement à la liberté et à la poésie, au sens originel.

Il a réussi dans ce mouvement pendulaire à concilier la raison et les sentiments, la culture paternelle et la culture maternelle, la culte de la nature chez les Aït Menguellet et le culte de la culture chez les Aït Yenni. Il en est ainsi jusqu'au jour où, de nouveau, vers l'âge de onze ans, il subit un autre traumatisme, celui-là encore plus fort que le premier. Mouloud Mammeri devra mettre dans le même balluchon culture de la mère et culture du père et désormais les enserrer au plus profond de lui-même : à la connaissance (*tamusni*) endogène s'imposait la connaissance (*tamusni*) exogène confortée par un système qui s'imposait et imposait sa vision du monde à l'humanité tout entière. Il devra aussitôt quitter Taourirt pour Rabat. Da Louenas, son oncle, souhaitait soulager Salem, son frère aîné, de la scolarité du jeune Mouloud. L'école de campagne de Taourirt fondée vers la fin du siècle ne

---

<sup>6</sup>. Cf. M. Arkoun, "Mouloud Mammeri à Taourirt Mimoun". *Awal. Cahiers d'études berbères*, 1990, pp.9-13.

pouvait pas mener bien loin. Mouloud Mammeri gardera toujours le souvenir de ce voyage en train qui durait trois jours : étrange lieu initiatique où il voyait mourir les siens avec l'éloignement du paysage familier qui défilait vertigineusement sous ses yeux. Il avait pleuré, disait-il, sa mère, restée à sa fenêtre le jour du départ.

A Rabat, il découvre un monde étrange, une civilisation autre. Il est le neveu (et pour certains le fils) du *fqih*. Sa situation sociale change. Au village il est certes du bon côté de la barricade, mais la différence n'était pas très grande avec les autres enfants du village : "Nous jouions tous, dit-il, pieds-nus dans la neige". Au Maroc, il découvre avec stupéfaction des choses jamais vues ni même imaginées. Il habite une superbe maison dans la ville. Mais au faste matériel s'oppose le vide affectif. Il garde au fond de lui une grande nostalgie du pays, de ses chants, de sa mère. "Le vide était tellement grand que rien ni personne ne pouvait combler mon coeur meurtri". A son grand étonnement, il surprend, un jour, le commissionnaire de son oncle fredonner une musique dont les airs lui semblaient familiers. "Je l'ai prié plusieurs fois de répéter, il me dit que je ne pouvais pas comprendre." (il me prenait pour un citadin, comme tous ceux de ma condition). Sur l'insistance du jeune Mouloud, le commissionnaire finit par chanter tout haut : c'est là qu'il découvre pour la première fois l'*amerg* chleuh : poésie et nostalgie : "C'était juste ce qu'il fallait, un genre spécialement destiné à combler mes moments de solitude". Depuis, le commissionnaire le conduisait tous les samedis soirs aux alentours de la ville écouter des *halqas* (cercles) où, enfin, il découvrit une humanité semblable et un peu différente de la sienne. Une rupture, en réalité panacée, nécessaire pour pallier les rigueurs de l'ascèse infligée par la situation. Il était destiné à faire des études et d'une certaine manière à en payer le prix. Il s'était donc définitivement lié (attaché comme les anciens marabouts, autrefois des moines- guerriers) - dans cette ville qui étrangement s'appelle : *rbat* : étym. lien - à la culture de l'autre qu'il va intégrer dans sa vie car désormais ce serait la sienne. En arrivant à Rabat, il ne parlait pas le français. Il le comprenait à peine. Au bout de quelques mois d'efforts, il ne tarde pas à être le premier de la classe.

Il est vrai que les cultures modernes tendent à imposer leurs valeurs, et à fournir un moule préétabli que devraient épouser les cultures minorées, en particulier les cultures orales. Mais la proposition n'est vraie qu'en partie, puisqu'en élaborant des règles pour leur culture les dominants -sans en avoir conscience- fournissent, du même coup, des armes à ceux qu'ils veulent dominer lors même que tel n'est pas leur dessein. Ces armes savamment maîtrisées par les dominés permettent d'aller à la reconquête d'un patrimoine destiné à l'inéluctable phagocytose, à être rayé de l'univers des langues, autant dire de l'univers tout court. Mais récupérer une langue ou une culture, c'est aussi reconquérir son âme, sa dignité. Mouloud Mammeri témoigne de cette prise de conscience précoce. C'est donc à l'école française qu'il découvre une des grandes figures d'Afrique du Nord. C'est à travers la version latine que les petits Africains trouvent de formidables instruments à leur réafri-

canisation. C'est à travers les lettres classiques qu'ils redécouvrent - non sans sublimation- les héros légendaires de leur propre peuple. *De Bello Jugurthino* se répétait - comme au théâtre - et sous les yeux des petits colonisés, c'était la grande histoire qui se repétait, une histoire différée, mais profondément fidèle dans ses tactiques. Ainsi, Mammeri, attaché à cette mémoire-histoire, en témoignera un jour ou deux avant sa mort. Au moment même où il venait de se réconcilier avec le Maroc. Cette patrie mythique où précisément, quelques cinquante ans auparavant, il fit la connaissance de Jugurtha :

*"Je me rappellerai toujours la stupéfaction de mon prof. de latin le jour où il s'est aperçu que, quand il nous donnait quinze lignes à traduire du De Bello Jugurthino (La Guerre de Jugurtha) de Salluste, personnellement j'en faisais cinquante ; il n'avait jamais vu ça de sa mémoire de prof. Il a mis du temps à comprendre la cause de cet excès de zèle, exactement le jour où il s'est aperçu que, les hasards du programme nous ayant livrés de Salluste à Virgile, je faisais de l'Enéide strictement les quinze vers fatidiques que nous devions préparer. Ce jour là il s'est tourné vers la classe et, avec le geste large du semeur, il a annoncé triomphant : "j'ai compris !... Pour Mammeri, Jugurtha, c'est son ancêtre !..."*

*Je ne m'attendais pas à tant d'honneur après tant d'indignité. Mais en définitive mon prof. de latin n'avait pas tellement tort. Enfin un texte classique parlait de nous... de moi ! (et que les termes fussent élogieux ou détracteurs m'importait peu !... J'étais enfin partie prenante, et pas seulement élément du décor, du grand jeu que les grands du monde, en tout cas ceux dont traitaient mes textes, avaient jusque-là joué sans moi devant mon imagination sevrée d'enfant."*

Ce texte montre bien que, très jeune, Mammeri ressentait déjà ce besoin de faire exister le Maghreb sous son vrai visage, d'appréhender les signes premiers lui permettant de comprendre ce qu'était son être "spécifique"<sup>7</sup>. Il lui faudra connaître d'autres situations, d'autres événements, qui, tous, convergeront vers cette conscience de soi et contribueront (directement ou indirectement) à lui fournir des instruments opératoires pour la défense de la spécificité maghrébine. La mobilisation pendant la deuxième guerre mondiale (où il fait la découverte de plusieurs nations d' Europe) et la guerre d'Algérie seront ces facteurs déterminants.

Ce point est essentiel dans les rapports de l'auteur avec le Maroc. Car c'est de nouveau la guerre d'Algérie qui va lui permettre de revenir sur cette terre. Un Maroc qui n'est pas seulement un havre de paix par rapport à l'Algérie mais une terre d'élection, un modèle de culture berbère. C'est là que la culture ancienne a survécu sous sa forme authentique.. Au Maroc, c'est le Moyen-Atlas, le coeur, la substance de ses phantasmes mais aussi de ses réalités. (Mammeri a commencé une enquête sur le Moyen Atlas). Il est tout étonné de rencontrer des tribus entières où des cavaliers, comme jadis, chevauchaient librement tels les anciens cavaliers gétules ou garamantes. Et c'est là qu'il constate avec stupéfaction qu'il aurait pu arriver au monde berbère algérien ce qui advint aux Libyens ou aux Tunisiens n'ayant gardé qu'un

---

<sup>7</sup> La dernière communication de Mammeri (Oujda, février 1989) a été consacrée à la spécificité maghrébine.

souvenir vague et lointain de leurs ancêtres<sup>8</sup>. C'est donc au Maroc qu'il sera le plus touché et le plus peiné à la fois, car si le Maroc ne vivait pas dans la guerre comme l'Algérie, il risquait aussi de perdre sa civilisation. Car le phénomène du rétrécissement des anciennes cultures était désormais universel. Les mêmes coups allaient atteindre cet îlot de paradis perdu.

C'est ce Mammeri-là, un homme profondément enraciné dans la tribu des ancêtres, dans ses valeurs, dans ses amours, dans ses haines et aussi projeté dans l'univers le plus universel, le plus ouvert, qui retient l'attention du chercheur. Car l'auteur a tenté par dessus tout de chercher et enfin de trouver un accord (pour ne pas dire un raccord) pour l'homme avec l'homme : celui d'être dans le monde et non d'être dans le monde sans en être, comme l'histoire l'a inscrit dans la mémoire mais aussi dans la réalité des peuples. Pour ce faire il a choisi, il a élu ce mode d'expression, somme toute salutaire : l'anthropologie. Il était donc chargé de transmettre une tradition telle qu'il l'avait reçue, perçue, sentie.

Ainsi il se fera le devoir de soustraire à la mort les pans de culture que pouvait oublier la mémoire humaine :

*"Il était temps de happer les dernières voix avant que la mort ne les happe. Tant qu'encore s'entendait le verbe, qui, depuis loin que Syphax et que Sophonisbe, résonnait sur la terre de mes pères, il fallait se hâter de le fixer quelque part où il pût survivre, même de cette vie demi-morte d'un texte couché sur les feuillets morts d'un livre"<sup>9</sup>*

C'est à l'âge adulte, ici après la mort de son père, comme s'il avait soudainement pris conscience qu'il fallait lui donner vie après la mort, que l'auteur conçoit et publie son recueil *Poèmes Kabyles anciens* dans lequel il ne manque pas de rappeler la position qui est la sienne, celle d'un homme impliqué dans un destin collectif :

*"[...] Mais les poèmes ici rapportés ne sont pas pour moi des documents indifférents, des pièces dont la seule valeur comptable est d'argumentation. Ils vivent, ils font partie des réalités qui donnent un sens à l'existence du groupe qui les a créés et, à travers lui, à mon existence. Ils sont engagés drastiquement (et, d'aventure, dramatiquement aussi) dans la pratique sociale dont dépendent pour une grande part la couleur et la densité que notre vie et celle de nos enfants prendront."*

Mais pour comprendre pleinement Mammeri, il faut peut-être rappeler brièvement que la quête des origines était le lot de tous les intellectuels algériens de l'époque. En ce qui concerne les auteurs de la génération des années cinquante, on peut dire qu'ils ont tous plus ou moins connu ce tiraillement. Quelques titres de romans peuvent nous en donner la preuve : *L'Incendie*, de Mohamed Dib, *Nedjma*, de Kateb Yacine, *Le Grain dans la meule*, de Malek

---

<sup>8</sup>.. C'est au Maroc que Mammeri écrit *L'opium et le bâton*

<sup>9</sup>. Mouloud Mammeri. *Poèmes kabyles anciens*. Alger, Laphomic, Awal, La Découverte. 1987. p.10.

### Littérature et oralité au Maghreb

Ouary et *La Terre et le Sang*, de Mouloud Feraoun sont tous des hymnes à la culture ancestrale perdue même si les auteurs l'expriment plus ou moins différemment.

L'émigré dans *La Terre et le sang* ou le proscrit dans *Le Grain dans la meule* ne sont que des exemples de transfuges ayant rompu avec le monde traditionnel, ses us, ses coutumes, sa langue et la gangue matricielle de la culture et qui tentent de survivre dans un univers différent en sauvegardant ce qui constitue la substance de leur culture sans risquer le passage par l'extinction des voix et des corps de leur peuple. La métaphore du grain dans la meule est éminemment symbolique et renvoie à cette quête dramatique de l'identité qui consiste à mourir à soi-même pour renaître autre.

Mammeri, comme les autres a ressenti le besoin d'exprimer la quête des origines à travers la fiction, ici le roman (qui représente le côté poète de l'homme) qui a servi, néanmoins d'exutoire dans un premier temps ; car dire que la colline était oubliée était encore une façon plus efficace d'affirmer son existence et, qui plus est, de participer à son inscription dans la mémoire universelle. C'était déjà un travail inconscient de déculpabilisation, voire de réconciliation de soi avec soi. A l'enchantement de l'adolescent succède la réalité crue, cruelle, que l'on retrouve dans les romans suivants de l'homme adulte, impliqué dans son histoire, qui va de lui-même se mettre au service de la tribu pour la rendre au plus vrai.

Mais, parallèlement à la fiction, Mammeri a représenté ce pourquoi il a été désigné par l'environnement social : la prise en charge de la *tamusni* : le savoir, au sens de sagesse collective. Sinon comment expliquer que dès 1936 (il avait alors 19 ans) il écrive un article sur la société berbère qu'il analyse en *amusnaw*. Il publie, il est vrai, de façon épisodique, des articles sur la culture berbère, en particulier, sur la poésie (en 1950). Mais on ne peut pas dire qu'il va s'atteler à la tâche : car il ne pouvait pas faire de sa passion un métier. Il demande à l'enseigner à la faculté d'Alger, on le lui refuse. Il lui reste à enseigner les lettres classiques à Ben Aknoun jusqu'au début de l'indépendance.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est avec l'indépendance que commence la tragédie. L'indépendance a duré le temps d'une fête. L'indépendance de l'Algérie était vécue, par certains comme une liberté totale, pour d'autres, partielle. Elle n'a pas manqué de paraître, relativement aux questions culturelles, comme une autre forme d'aliénation, d'occultation de soi, de son histoire, de ses origines. Parmi les intellectuels algériens, Kateb Yacine (qui prend le terme d'indépendance dans sa globalité : se libérer du tout) et Mouloud Mammeri, après Jean Amrouche, ont été parmi les rares à manifester la volonté de voir le berbère figurer parmi les langues algériennes et africaines <sup>10</sup>. La question linguistique s'est donc posée à eux, en particulier dans

---

<sup>10</sup> On trouvera des développements sur la lutte, entreprise par Mammeri en faveur de la langue berbère, depuis l'indépendance jusqu'en 1989 (date de sa mort), dans T. Yacine, "Mouloud Mammeri

les années soixante dix, comme elle s'était déjà posée à la veille de l'indépendance. Un témoignage de Mammeri illustre cette préoccupation angoissante pour les rares intellectuels de l'époque. Comme à son accoutumée Mammeri ne dénonce pas, il énonce. Il va révéler, ici, par Jean Amrouche interposé, ses propres illusions, son propre désespoir :

*"J'ai vu Jean Amrouche quelques semaines avant sa mort, sur la terrasse d'un hôtel à Rabat, où les fleurs chantaient le printemps et la vie. Nous avons commencé à supputer les chances de la paix et après elles les visages possibles de la libération. Nous le faisons en français. Puis brusquement sa voix a mué, elle est devenue sourde, je devais l'écouter pour l'entendre. J'ai mis quelque temps pour m'apercevoir que nous avions changé de registre : nous étions passés au berbère. C'est que, je pense, nous sentions, sans avoir besoin de nous le dire, que pour ce que nous disions c'était maintenant l'instrument le plus juste.*

*Jean avait un début d'ictère qui lui jaunissait le pourtour des yeux. Il était parti de là pour, en peu de temps et comme tout naturellement, passer sur le mode des thrènes ancestraux, évoquant ces instants comme s'ils étaient les derniers qu'il lui fût accordé de vivre. Sur le moment j'ai considéré cela un peu comme un exercice rituel. A la réflexion j'en arrive à voir dans sa fin prématurée une grâce des dieux, la dernière qu'ils lui aient accordée, mais peut-être la plus essentielle.*

*Le 10 avril 1960 il écrivait à un Européen d'Algérie : "Construire une Algérie moderne et paisible... L'Algérie algérienne ne doit être ni française, ni arabe, ni kabyle. Nul n'y doit être infériorisé ou humilié". Vision d'humaniste ! La fête, s'il avait vécu, n'eût duré pour lui que quelques semaines, après quoi la vie a repris ses droits, c'est-à-dire ses injustices et son absurdité. Car de nouveau Jugurtha a été acculé dans les marges, poussé dans les espaces gétules. De nouveau il est devenu, selon un vers de Fadma At Mansour : "d aghrib di tmurt-is" : étranger dans son pays.*

*L'exil de Jugurtha<sup>11</sup> n'a pas pris fin avec la libération de la terre, parce qu'il y a la terre, mais aussi les hommes. On peut même penser qu'il est plus cruel aujourd'hui, parce que le monde depuis lui a rapetissé. Notre science, nos engins ont traqué les dernières traces de places libres sur la terre, il n'y a plus d'espaces gétules, parce qu'où jadis les Gétules poussaient leurs courses, leurs faims, leurs musiques et leurs libertés, les hommes du nord sont venus installer leurs règles, leurs contraintes et leurs préjugés : ils apportent avec eux leurs idiomes, leurs mythes, leurs intérêts. De nouveau la tribu doit décamper, si elle veut survivre.*

*Mais qu'importe ? C'est au moment où on est sûr de le saisir enfin que l'insaisissable Jugurtha trouve dans son génie les ressources qu'il faut pour survivre. La tribu, un instant distraite et arrêtée dans sa course, a repris sa longue marche. Elle sait qu'il n'y a pas de havre définitif, mais seulement des étapes ; elle sait qu'il faut toujours repartir, parce que la vérité de soi est justement dans la quête ; elle sait que, quand des tribus se croient arrivées, c'est qu'elles sont au seuil de mourir.*

---

une vocation en sommeil." *Awal. Cahiers d'études berbères*, n° 5, 1989, pp. 4-11. On trouvera également les éléments d'information dans le numéro spécial de la revue *Awal* consacrée à Mouloud Mammeri 1990.

<sup>11</sup> Jugurtha symbolise ici l'Africain et renvoie à l'essai de Jean Amrouche intitulé *L'Eternel Jugurtha*, publié en 1943, dans lequel l'auteur brossait un profil spécifique du maghrébin "méditerranéen", par opposition à la vision européenne de l'époque.

## Littérature et oralité au Maghreb

*Jean est mort sans être arrivé. Nous non plus après lui. Qu'importe ? Sa recherche inquiète, bercée par le verbe, bernée par lui, reste exemplaire, parce qu'elle porte la preuve vivante que dans le domaine des valeurs il n'y a pas de mort imposée. Ne meurent que ceux qui d'avance se sont installés dans leur mort. Ceux qui, comme lui, disent non, contre vents et marées, ceux-là vivent éternellement."*

Ces dernières phrases sont-elles prémonition ? Sont-elles constat d'une brisure de destins singulier et pluriel ? Mammeri allait, comme Jean Amrouche, suivre la lutte jusqu'à son terme et s'éclipser la veille. En évoquant ainsi Jean Amrouche, Mammeri ne témoigne-t-il pas de sa propre angoisse ? Ne dit-il pas de façon indirecte, que c'est là le sort que réservent les hommes... ou tout simplement la destinée... aux amants des libertés totales ? Et n'est-ce pas encore une manière de dire qu'il en accepte le prix, ce prix fût-il sa propre vie ? Car, sans en avoir l'air, tout le rapprochait de Jean : la quête absolue de l'Absolu. Ne sont-ce pas les premières musiques de Jean, de Jugurtha, qui retentissent dans la symphonie voulue et désirée de Mammeri et aujourd'hui... de tous les autres ?

Le refus de la mort imposée poussera Mammeri à la collecte, à la traduction et à l'analyse de divers documents. C'est seulement depuis l'indépendance et après un laps de temps assez long (1969, date de parution des *Isefra*) que Mammeri publie des ouvrages sur la littérature berbère. La lecture de ses textes ne laisse pas insensible le lecteur sur le rapport dialectique qui lie Mammeri à son identité première et à l'identité de son peuple. Car la recherche constituait une quête de l'art pour l'art. A travers cette quête il se retrouvait et retrouvait, par la même, les siens. Sa première préoccupation, comme on le verra avec la fondation de la revue *Awal*, consistait à re-donner la parole aux groupes qui en étaient jusque-là privés sans distinction de races, ni de cultures. Il est arrivé que la revue fasse état des difficultés des Jivaros d'Equateur ou des minorités linguistiques en Europe. Mais il faut reconnaître à Mammeri d'avoir eu, de tout temps, ce souci, car il a consacré une oeuvre entière aux Aztèques : *Le Banquet*.

Après sa retraite administrative (1979), Mammeri consacre ses dernières énergies et sa grande expérience dans le domaine des cultures dominées au Centre d'Etudes et de Recherches fondé sur la base du bénévolat. Il est évident que le centre n'avait pas les moyens financiers nécessaires pour son démarrage mais, pour Mouloud Mammeri, seules les grandes valeurs humaines importaient. Il exigeait de ses amis désintéressement et confiance. Il a eu la chance, disait-il, de rencontrer des êtres rares, il est vrai, qui incarnaient ces valeurs : "Pierre Bourdieu était de ceux-là", pensait-il.

Voici schématiquement l'histoire d'une trajectoire d'un homme à cheval sur deux cultures, sur deux mondes qui a tenté de les joindre dans les feuillets morts d'un livre : le fond était berbère la forme française. Une vision orthodoxe des choses peut regretter la *tasmuni* authentique, au sens de jadis, mais les esprits éclairés savent que Mouloud Mammeri est un de ceux qui ont



su allier contenant et contenu. "Il fallait se servir du moule, le remplir avec une matière vivante. Le moule était là et l'usage ne dépendait que des utilisateurs", aimait-il rappeler aux jeunes chercheurs. Mammeri a donc su concilier avec grande harmonie anthropologie et *tamusni*. A l'anthropologie il a instillé la poésie des aèdes anciens, à la *tamusni* il a introduit des notions modernes de perception du monde. Il sera l'ancêtre des *amusnaw* du XXe en prenant sur lui d'introduire la première entorse à la *tamusni* ancienne.

Pour Mammeri, la *tamusni* c'est aussi Si Mohand auquel il s'identifiait non sans plaisir. Rappelons toutefois que les *amousnaw* excluaient l'amour de la culture. Et quand il arrivait que les *amusnaw* soient aussi des poètes : c'étaient des poètes de la raison, des valeurs nobles. Ils incarnaient l'homme d'honneur par opposition à ceux qui s'adonnaient à la poésie et que l'opinion associait aux femmes.

La littérature kabyle restera marquée par Si Mohand qui n'est rien d'autre que la juxtaposition de deux personnalités ayant puisé à la même source : la source de la liberté. Ainsi Mammeri, comme dans la fiction, a doté Si Mohand du statut universel que nous lui connaissons, à l'égal de Villon en France. Mais là encore n'est-ce pas là la fonction de *l'amousnaw* que d'enfreindre de temps à autre les règles afin de permettre au système de fonctionner et, dans le même temps, de justifier leur position sociale consistant à fournir les clés du problème. C'est naturellement la vision que nous avons des marabouts qui avaient pour fonction d'ouvrir les portes (*Amrabad t-tagurt* : le marabout est une porte).

Pour finir, on peut dire qu'il y a une relation étroite entre l'anthropologie et la quête des origines dans la mesure où l'auteur se sert ici d'une spécialité pour faire exister la collectivité et la définir dans le même temps. En réalité le passage par l'anthropologie est ici une ruse, un moyen, le seul, qui a pu échapper aux dominants et qui a permis de retrouver en partie un savoir ancien. Fidèle à la *tamusni* de ses pères (de son père), Mammeri saura appliquer les règles de la recherche qui, hormis la langue, peuvent lui être appliquées. Il va apporter sa marque sans renier sa sensibilité de poète. Cette sensibilité de poète se fait sentir dans ses traductions (où le traducteur s'identifie au poète en se faisant le poète du poète), mais elle s'exprimera pleinement - sans enfreindre les lois - dans la fiction où il laisse libre cours à ses fantasmes.



**Nabile FARES**  
**Université de Grenoble**

## **LECTURES DE MOULOU MAMMERI :**

### ***Asefru***

*à Mouloud*

Tout a commencé par le poème - *Asefru* - ensuite vint la phrase ; le poème était auparavant Mot - *Awal* - mot de langue, encore inabordé, en son intérieur ; mot oublié ou diffus, dont le langage tenait un compte particulier, d'écart, de marge, de ravines ou de hauteur si éloignée ou trop négligeable - Mot-colline ; Mot-oublié - *Ighil n Zman* - Le Premier Livre venu comme chant ; donc : avant le paragraphe ; avant la langue ; avant l'écrit ; le poème qui n'a pas encore de mot, mais qui demeure, ainsi, comme paysage, comme le territoire : en attente ; le poème qui fit le mot, qui fit la langue ; plus tard les "clairs chantants" amrouchiens ; mais, auparavant, ce mot perdu qui ouvre la langue comme un rocher ; qui embrasse la colline, est, la porte au coeur des autres mots ; après le mot, donc, le regard ; le regard qui élève et nomme après avoir vu ; le regard et le doute sur ce qui est présent - donné - déjà perdu. Puis la phrase, et, le rythme ; rythme de langue tendue contre le temps ; le temps perdu : l'injustice.

La négation du mot est négation de la colline ; négation du temps de la colline : le langage rationnel est mesuré à une autre langue qui l'embrasse ; la déplie ; la force ; la marque ; et, contre la langue, il y eut l'injure ; l'injustice et l'injure.

L'injure est une valeur d'usage ; une valeur d'être et de fondement ; l'insulte règne ; elle provoque la mise en garde ; elle est fructueuse ; règne : inacceptée ; la colline est son chant d'interprétation, de louange, ou, de guerre.

*Littérature et oralité au Maghreb*

Peuple vétuste : oublié ; la *Tamazirt* ; la langue du territoire délaissé ; une question est essentielle : comment l'oubli devint une instance ; comment la culture devint une abnégation ; du travail de la maturité.

Aller à l'encontre du non-sens et de la vanité ; "l'archaïque de soi" ; le "Nif" de l'intempestif ; comment remettre la "culture de soi" debout sans tomber dans le piège de la "culture à soi", remise à disposition de soi-même et d'autrui ; non pas l'autre - qui, comme tel n'existe pas et nous invente le champ du massacre et de l'inexistence - mais autrui, cet autre "concret" qui n'a pas "honte" de moi ; qui n'a pas "honte" de soi ; le compagnon de village ou de route ; de détresse et de construction ; le compagnon d'histoires et d'études ; la Méditerranée première, à être, à comprendre ; non pas à reproduire, mais "en soi", à comprendre : "Humanités" mises à la disposition de la culture de soi, contre l'institution d'une dé-culture ; l'acculturation n'est pas simple : elle est un phénomène total de mise en gestation et, dans l'histoire de chacun, de mise en restitution ; restitution de soi et des autres ; de cette pluralité qui désigne l'être aux multiples densités langagières, économiques, imaginaires, symboliques ; Exil d'une restitution, sous la forme d'un lexique ajouté, nominatif, intrinsèque : *laaslama*.

La Bienvenue de l'hôte, du voyageur, reçu et présent au seuil du changement ; du passage d'exil à exil ; d'enracinement à enracinement.

Non pas la place de l'autre : mais prendre sa propre place ; non pas le pays de l'autre : mais son propre pays de naissance, de paroles, de futurs.

De *La colline oubliée* à *Poèmes Kabyles anciens* le même itinéraire de pensée, de restitution, de compréhension : *am Tamgout* ; pour l'écrire dans le lexique d'une langue.

Parole ouverte par le poème qui la nomme : la poésie du lieu est une poésie du temps non pas passé, mais de cet éphémère qui donne du sens et de l'évanescence aux réalités, aux histoires, aux paysages, aux êtres, aux mondes ; parole à saisir dans la trajectoire de l'être, de la nature, des rites, des rêves, des chants, des oublis ; Méditerranée d'une oeuvre et d'une présence : nommer l'oubli comme une partie de la référence.

De ce référent premier où s'enracine la trace d'exil et de prudence :

*Si Mohand - ou - MHand :*

*"a lfahem bbawal  
atas di medden aytghur"*

*"Entends ce que parler veut dire  
Il en a trompé plus d'un"*

*"Tura mi nsenned s uffal"  
nesga d la netmal  
nettak ljelb i laarur"*

*"Maintenant appuyé sur la fêrule  
je titube  
Et plie devant les hommes indignes"*

Découverte d'un malaise historique : prudence au temps de l'actuel et de l'inactuel ; quels sont les changements du désir d'être ? Existe-t-il une loi plus ancienne qui nous permette de comprendre ce long séjour sur les collines, vers l'aride des sommets, et l'ingratitude des plaines ? Quelles sont les justes séparations entre les hommes et les femmes ? Les riches et les pauvres ? Les

lettrés et les travailleurs? Existe-t-il une "juste" séparation qui pourrait être prise en charge au-delà du rêve, de la vie, ou du "sommeil"? De quelle justesse est cette séparation?

Réponse approchée ; réponse solitaire : "On m'a surnommé l'égaré, moi qui ai psalmodié les lettres et appris les soixantes sourates". Si l'égarément traînait au milieu des collines.

Là-haut demeure l'inattention à la nuit ; la vigilante larme du soleil ; tel *Asefru*, revenu de ses cendres, qui cognait à la porte des vestiges, sur un pas d'histoire ou de non-sens ; il n'avait son pareil au risque, à la dissimulation, au caché ; profonde prudence : le secret met en cause bien des histoires bouclées, bâclées ; Mauvais élèves historiques : poètes de charognes que ceux qui répètent toujours la même histoire apprise dans les livres des écoles. N'y aurait-il pas d'autres livres? Ecrits ailleurs? ou, sans livres?

Le poème changeait de monde ; il fallait apprendre à réécrire la langue ; l'enfance de naissance et d'écrire ; être à soi-même son propre texte.

Colline future de la langue qui traversa l'oubli, intégra le savoir ou la discipline autre et inscrivit sa propre histoire de langue et d'écriture.

Comme un grammairien du voyage qui aurait pris en charge sa syntaxe de rêve et de nourriture pour parvenir au-delà des lieux sombres dans ces réserves éclatantes réservées aux oeuvres et louanges de l'esprit. Il faudrait nommer la source féconde qui engendra le poème et fit de ce pays, le pays de la langue *Amazigh*.



**Abdallah BOUNFOUR**  
**Université de Bordeaux 3**

## **L'ENSABLEMENT**

*Voici une dédicace de la plume de M. Mammeri : "[...] Pour le poète ces voix déchiquetées mais nôtres !" Elle ouvrait, peut-on dire, son ouvrage L'ahellil des Gourara.*

*Depuis que j'ai lu cette phrase, j'ai senti comme une incapacité nouer ma langue voire ma plume. Assurément, la parole berbère, comme son histoire, est une parole déchiquetée et il ne sert plus à rien d'en ramasser les bribes dont on fait, aujourd'hui, des reliques jetées, avec quelle insouciance !, sur le marché de l'édition.*

*Lorsqu'on m'a demandé de participer à cet ouvrage en écrivant un texte sur Mammeri, je me croyais sorti de ma vulnérabilité face à la dédicace. Or, il n'en est rien. "Ecrire sur" me paraissait en dessous de l'hommage que l'on peut rendre à un homme qui a symbolisé la parole berbère dans sa ténacité à vivre. Que faire alors?*

*Il m'a semblé que la meilleure façon était le chant. Non pas l'ahellil que Mammeri nous a offert comme ruines d'un monument qui fut grandiose, en tout cas à la dimension du désert en connivence avec les hommes tel Ba Salem de La traversée, mais un chant de notre temps, sans nostalgie ni regret. Non pas funèbre mais un chant qui reprenne ce qui, dans la parole berbère, la porte et la déborde : son désir de vie en renouant avec une histoire, notre histoire, celle de notre temps. Alors la douleur qui nous taraude depuis la disparition de Da Mouloud se sublimera, je l'espère, en nouvelles créations fidèles.*

*A toi ce chant qui tente de nouer le lien vivant entre le passé, fût-il mythique, et l'avenir à faire advenir.*

Le colporteur est rassuré. Il a la conviction que Dergal ne l'abandonnera pas à ses geôliers ; il le défendra coûte que coûte. Une certaine complicité s'établit entre eux. Premier signe : le colporteur révèle son nom, Anir. Néanmoins, il continue à se taire sur sa famille et son pays. Dergal respecte cette discrétion. Un jour, après la prière du crépuscule, à table, lors d'une discussion, la question est reposée. Anir se contente de répondre, à la surprise de Dergal, en récitant un passage du *Livre Mutilé*.

*"Revenir. Refuser. Revenir où? Refuser quoi? qui revient et qui refuse? N'est-ce pas le même mot pour dire ces deux choses si différentes? si proches?"*

*- Je suis revenu.*

*- Je ne veux pas.*

*Qu'est-ce qu'il ne veut pas? Que tu reviennes? Que tu dises que tu es revenu? Les deux certainement. Ne l'as-tu pas quitté l'hiver? Ne l'as-tu pas abandonné le jour où la neige tombait ; il demandait du feu pour ne pas mourir de froid?"*

*- Je suis revenu.*

*- Trop tard !*

*- Je suis là.*

*- Qui est là?"*

*Le soleil brûlant de l'été. Le vent qui assèche les sources claires suspendues aux flancs de la Montagne des Montagnes.*

*- Tu m'entends donc?"*

*- Qui parle?"*

*Le souffle de la haine et du désespoir. Une haine sans objet sauf, peut-être, toi-même. Un désespoir indicible car fait de retour et de refus. Le refus de ce retour même.*

*- Je suis revenu.*

*- Je ne veux pas.*

*- Tu ne veux pas quoi?"*

*- Je suis revenu.*

*- Ah ! non. De quel droit me subtiliser ainsi ma réplique, mon nom. N'est-ce pas moi ce retour vers toi?"*

*- Fermez les portes et les fenêtres. Fermez les ouvertures du château. Trop de cigales nous assiègent. C'est l'été, n'est-ce pas? Fermez tout. Que tous les bergers et tous les domestiques prennent leurs armes. Qu'ils tirent sur tout ce qui chante mille mètres à la ronde. Sur tout ce qui bouge. Nous sommes en hiver ; la neige tombe encore. Admirable le silence de la neige ! Admirable son doux susurrement ! Plus doux que l'eau de la Source des Fleurs ! Faites reculer l'été. Le printemps est pour bientôt, dès que l'hiver sera terminé ; promettez-le. Mais maintenez l'hiver autant que vous pouvez ; maintenez-le en plantant des clous dans son manteau blanc et en l'entravant, avec une corde en soie, au jujubier de l'Infini".*

Perplexe, Dergal ne fait aucun commentaire. Sentant la disponibilité d'Anir, il lui demande s'il est marié et s'il a des enfants, il lui dit qu'il est disposé à leur envoyer son disciple pour les avertir de la situation. Peut-être trouveront-ils un terrain d'entente avec la vallée. Après un long silence, Anir ré-



pond : "Maître, ne me parlez plus jamais de famille ni de tribu, ni de clan, ni de pays. Dans ma quête du *Livre Mutilé* ces questions m'apparaissent indécentes. Pour vous en rendre compte, je l'espère, je vais vous réciter un des plus beaux chapitres. Ce sera peut-être le dernier que je vous réciterai. C'est d'ailleurs le seul qui a un titre : l'ensablement. Les autres sont de simples numéros.

*"Je ne peux que la voir, sa longue chevelure blonde, immensément longue et finie ; élancée dans une course échevelée, à la poursuite d'un tourbillon de sable, au crépuscule, non loin des tours rêvées de Tawdghust. Dans cette petite pièce, entourée de visages prosaïques, discutant de mille et une futilités - l'augmentation des prix honoraires, par exemple - tout devenait grandiose, à la dimension du désert, à l'immensité de cet axe non parcouru par des chevaux ailés, hennissant et crachant du feu pour se frayer un passage irrésistible à travers ces tourbillons qui, comme chacun sait, sont des génies que leur frénésie a libérés des chaînes d'or et de feu qui les entravaient sous terre. Elle, surgissant au milieu de cette horde, la dépassant, et par sa beauté fantastique, dissolvant tout sur son passage. Elle arrivait ainsi, au bout de sa course, juste là, face à moi.*

- Alors vous aimez Tawdghust.

- J'aime rêver.

- C'est un lieu de tempête. Je m'y suis toujours sentie mal à l'aise.

- Qui peut garantir une quelconque tranquillité, une quelconque paix dans le rêve? Je parle de ces rêves où le séisme est loi. Je parle de ces rêves qui accueillent ces villes inouïes, ensablées puis désensablées, habitées puis abandonnées. Je parle de ces villes où l'éternité se mesure non à l'oeuvre des sédimentations monumentales mais à celle de leur effigie archaïque. Tawdghust, c'est ça. Deux tours immenses, sans brillance ni décor. Nues. Avec une place en terre rouge, argileuse, traversée sans relâche, été comme hiver, par un vent brûlant. Tout autour, des maisons ensablées dont il ne reste que le premier étage, béant car toute idée de porte s'est perdue. Place déserte, place morte. Non, pas morte mais éternelle. Car, qu'est-ce que l'éternité sinon l'apparition solennelle dans une place vide? Qu'est-ce que l'éternité sinon le sourire à peine esquissé de l'ange rêvé quand tout autour l'assurance du prosaïque martèle, de son babil à vomir, l'entendement et l'attente du jaillissement de la danse de ton corps immense et souverainement là.

- J'étais toujours mal à Tawdghust.

- Tant pis pour toi ! Mais y étais-tu vraiment? Étais-tu vraiment dans la vraie Tawdghust comme tu es dans cette ville que je connais? Si tu y étais, tu y apparus autre. Tu n'y fus plus toi-même. Tu y fus au-delà de toi-même. Au-delà de ce que tu peux imaginer. Suis-moi donc si tu veux apercevoir cet au-delà. Seul, je peux encore non pas t'y faire accéder mais, peut-être, t'indiquer le chemin obligé pour cette Tawdghust-là. Je ne parle pas des parfums des bazars ; je ne parle pas des couleurs chatoyantes, des draperies, des soieries et des tapis merveilleux. Je hais et vomis les gras marchands ; je pourchasserai tant que je pourrai leurs marchandages mesquins, leur modestie feinte. Je pourchasserai les exotismes de leur langage d'apparat et de mondanité.

- Mais nous sommes invités...

- Que savent-ils de l'invite vraie, de celle qui surgit, là devant moi, dans sa nudité splendide. Que savent-ils de nos accents longtemps sur la réserve ! Non pas vrais mais en retrait de leur babil, de leur bêtise qui construit des

## Littérature et oralité au Maghreb

*phrases bétonnées, une musique monophonique. Que savent-ils de l'invite essentielle? Celle qui dit : je suis là et plus rien n'existe.*

*- J'existe aussi, tu es là, ils sont là.*

*- Où? Dans quelle place? Je suis là, certes, mais tu es là aussi. Aucun de nous deux n'existe. Si nous existions là, plutôt ici, alors parlons comme tout le monde. Discutons. Devisons et prenons parti avec virtuosité sur "les problèmes de l'heure" que suggère un verre d'alcool, un cigare éteint et un regard plat. Que pensez-vous de ce jus excellent? Mots morts avant d'être dits. Mots pénibles d'un gosier fatigué car jamais il n'a connu la retraite de l'orgie banale du quotidien. Parlons encore de ce savant dont le ton est toujours docte comme si, ayant peur de se perdre, il s'accrochait à ses phrases martelées comme on s'accroche à une bouée de sauvetage. Je ne peux m'aventurer dans ce monde feutré, anesthésié. Etant là et toi là-bas, l'invite est à l'abandon des bouées, l'invite est à la dérive des phrases toutes faites, des gestes contrôlés, des délicatesses à l'égard de l'hôte et de l'hôtesse, des flagorneries et des obséquiosités à l'égard du chef. L'invite est à l'océan. Y plonger non pas par naufrage mais parce qu'il faut chercher ce qui, par le fait de l'apparition souveraine - l'un à l'autre - fera qu'enfin nous pourrions nous parler dans une musique magnifique. Nul ne peut l'entendre, nul ne peut y prêter attention. Littéralement inaudible car toute oreille sera ensablée ; incompréhensible car foncièrement insensée. Sereine mais enflammée, mélodieuse mais tremblante, angélique mais démoniaque, notre conversation inventera d'autres mots, d'autres phrases pour hurler au monde le scandale qu'elle exhibe.*

*- Je n'aime pas la mer ; je n'aime pas l'océan.*

*- J'aime le vent, les tourbillons ; j'aime les vagues les plus déchaînées, les vents de sable les plus fous. Ils rythment autrement la platitude de la surface plane. Ils créent une autre musique, impriment une autre texture à la rencontre, à l'invite. ils ne bercent, ni ne dorlotent. Les roucoulements? Quelle désuétude ! Ils frappent et leur frappe est surprise jamais prévisible. Quiconque n'y prend garde s'en effraie et en meurt. Quiconque sait y entrer dès leurs premières traces s'y délecte et accède à l'au-delà de lui-même. A moi vents de tous les continents, à moi tempêtes sur tous les océans, à moi souffles de toutes les voûtes célestes et de toutes les galaxies !*

*- Folie tout cela !*

*- Raison tout cela ! folie est le babil dans lequel tu te complais et t'englues ; folie, la glaise dont tu as soulevé la poussière. Folie douillette telle une médecine douce, le confort qui t'arrime à la bordure de la raison commune, de la prudence et de l'indécision ; ces vertus sédentaires. Folie est cette parole neutre qui veut par sa monotonie éteindre la parole incendiaire, à elle inaudible et pourtant là. Oui là où tu es, là où je suis.*

*- A quoi joues-tu? Ni la folie, ni la mystique ne peuvent m'atteindre. Il y a longtemps que les fous d'amour ne meublent plus les salons. On récite, parfois, leurs vers. Mais c'est un jeu déjà désuet. Que veux-tu?*

*- Est-ce que je sais ce que je veux? ce que tu veux? Désiré-je quelque chose? Quelqu'un? Toi en l'occurrence? Serait-ce là ton désert? Il est clair que ce n'est plus à moi que tu t'adresses. Plus jamais tu ne peux me parler. Il est même trop tard ! Il te faut parler autrement pour mériter une réponse. Il faut aller au-delà. La réponse à ta question est à ce prix. Car des questions, comme la tienne, ne sont que marchandage de bazaris et de colporteurs avarés. Questions mondaines, inoffensives dans leur éternelle répétition. Vraies questions, as-tu dit?*

*- Je n'ai rien dit.*

*L'espace et la langue de la colline*

- *Pourtant, je t'ai entendue. Qu'est-ce que la vraie question sinon celle qui incendie le corps auquel elle s'adresse? Qu'est-ce que la vraie question sinon celle qui tempête et fait chavirer tous les langages. Ta question est plus vraie car tu es toi-même cette question. Non pas qui es-tu? Non pas qui es-tu pour moi et que suis-je pour toi? Mais toi à ta place, moi ici : pourquoi ce placement est-il une question?*

- *Banalité philosophique, tout cela.*

- *La banalité serait d'y répondre ou de faire semblant d'y répondre. Le philosophe ne répond qu'aux questions qu'il se pose ou qu'on lui pose. Le philosophe se taille une statue dans ses questions. Moi, mais suis-je encore moi?*

- *En tout cas, là où je suis, morte est la philosophie. Je suis une statue taillée dans une pierre archaïque de Tawdghust ensablée, désertée par les bazaris et les princes étincelants. Je suis l'ermite fidèle au vide, dans l'attente de l'ange. Je suis le bonze imbibé de liquide inflammable, prêt à s'embraser dès lors que l'invite essentielle pointe, inattendue, là-haut, un pied sur chaque tour. Mes cendres emprunteront, emportées par le vent, les dédales du sentier aux mille mausolées. A mon parfum, toutes les fleurs renaîtront et, au loin, surgiront de nouvelles caravanes, accompagnées de nouveaux prêtres savantissimes. A l'aube, on entendra le muezzin réveiller les paresseux. La ville renaîtra aux vérités de l'échange et de l'espérance jusqu'au prochain ensablement".*



**LE GUETTEUR DE  
TAÂSAST**



**François DESPLANQUES**

**Université de Nice**

# **LE GUETTEUR DE TAÂSAST OU LA FIGURE DE L'INTELLECTUEL DANS LES ROMANS DE MOULoud MAMMERI**

La scène se passe en juin 1964 au lycée Redha Houhou de Constantine. L'été flamboie sur les platanes de la cour carrée. Mammeri est là dans la galerie, à l'ombre des arcades. Droit, silencieux, cheveux en brosse, moustache stricte, le regard aigu derrière des lunettes cerclées d'acier. Il attend que tout le monde soit là pour présider les jurys de baccalauréat. Je pense : "il attend et il veille". Et encore : "tout ira bien". Je n'ai jamais revu Mammeri. Mais je n'ai pas oublié cette figure burinée de montagnard qui rayonnait l'intelligence, et quelque chose de plus que l'on peut appeler la noblesse.

Ce portrait n'est pas étranger à mon propos. Tous les héros de Mammeri lui ressemblent en effet par quelque côté. Mokrane et Menach de *La Colline oubliée*, Arezki dans *Le Sommeil du juste*, Bachir dans *L'Opium et le bâton*, Mourad enfin dans *La Traversée*<sup>1</sup> sont bien, à des titres divers, des intellectuels. Le romancier reconnaissait d'ailleurs volontiers cet air de parenté entre ses personnages et lui. Comme le mot n'a pas toujours très bonne presse, faut-il préciser avec Tahar Djaout que "ce sont tous des intellectuels engagés"<sup>2</sup>. Certains l'ont contesté. Et puis l'expression a été si galvaudée qu'il faudrait y regarder de plus près. Elle a au moins un mérite : elle souligne

---

<sup>1</sup>. Tous les romans de Mammeri ont été publiés chez Plon : *La Colline oubliée*, 1952. *Le Sommeil du juste*, 1955. *L'Opium et le bâton*, 1965. *La Traversée*, 1982. Les indications de pages (entre parenthèses derrière les citations renvoient aux éditions originales.).

<sup>2</sup>. Mouloud Mammeri, *Entretien avec Tahar Djaout*, Alger, Laphomic, 1987.

que l' intellectuel, pour Mammeri, est autre chose qu' un papillon, paré des couleurs précieuses mais fragiles de l' Occident.

On peut partir d' une constatation très simple : l' intellectuel est - sous divers noms - la figure récurrente et centrale des romans de Mammeri. De là toute une série de questions. Et d' abord qu' est-ce qui caractérise, dans les textes, l' intellectuel ? Quels rapports entretient-il avec l' auteur, sa société, son temps ? A-t-on vraiment tout dit de lui lorsque l' on a rappelé et précisé sa fonction critique ? Ne remplit-il pas aussi une fonction poétique qui donne au roman sa cohérence et sa tonalité ?

Si le personnage de l' intellectuel apparaît dès *La Colline oubliée*, le mot lui-même n' apparaît qu' assez tard avec *L' Opium et le bâton*. Arezki, le jeune normalien du *Sommeil du juste*, est présenté non sans ironie, comme le "savant du village" (p. 15). Bachir, lui, est étiqueté "intellectuel" et même, ainsi qu' il est précisé, "intellectuel sorti des écoles françaises" (p. 120), ce qui est un constat mais sans doute aussi un grief. En contexte colonial, le mot n' est pas neutre. Ramdane, pourtant ami de Bachir et professeur, mais militant féru de marxisme, proclame avec une intransigeance parfaite qu' "une révolution bien faite devrait fusiller tous les intellectuels, en tous cas tous ceux qui ne se contentent pas de répondre : présent quand on a besoin d' eux" (p. 14). Le mot apparaît donc dans un contexte polémique, chargé de connotations péjoratives que Mammeri ne prend assurément pas à son compte mais qu' il ne peut ignorer. C' est toujours Ramdane et non l' auteur qui écrit : "la politique est chose sérieuse et les intellectuels ont tort de vouloir y introduire l' intelligence." <sup>3</sup>. Ce paradoxe éclaire indirectement la position de Mammeri. Car enfin que serait un intellectuel sans l' intelligence ? Un cuistre, comme Meddour, élève à l' Ecole Normale d' instituteurs de la Bouzaréah dont on nous dit : "Il s' était fait à Tasga le promoteur de tout ce qu' il appelait des mots vagues de civilisation, progrès, idées modernes." (p. 26). Meddour n' est rien d' autre que la voix de ses maîtres. Plusieurs fois sa bêtise est soulignée. Mammeri déteste la bêtise, tout comme Bachir qui, presque d' entrée de jeu, déclare à Ramdane agitant *L' Echo d' Alger* : "Tu sais bien que la bêtise m' agace." (p. 12). Sous aucun prétexte, l' intellectuel ne doit pactiser avec la bêtise. Là serait aux yeux de Mammeri la véritable trahison des clercs. Ceux-ci sont tenus à la vigilance que Taasast, la chambre haute, symbolise magnifiquement dans *La Colline oubliée*. Tous les héros de Mammeri pratiquent la lucidité, même lorsqu' elle implique des révisions déchirantes. Arezki par exemple écrit à M. Poiré, son maître, qu' il rêverait naguère comme un père : "Aussi bien ne s' agit-il que d' y voir clair." (p. 124). La lucidité est avec la liberté ce qui distingue l' intellectuel du demi-savant ou du simple lettré. Mammeri connaissait sûrement le vieil adage : "intellectum omnia judicat". Nul doute qu' il y souscrivait pleinement.

---

<sup>3</sup>. Déjà dans *Le Sommeil du juste* on trouvait ce bout de dialogue très significatif entre le Dr. Belkhadja, théoricien réputé du parti, et Arezki : "-Mon cher compatriote, méfiez vous de votre intelligence. Arezki était éberlué. - Ce qui importe, ce n' est pas de ratiociner, mais de convaincre. - Je ne savais pas, dit Arezki exaspéré, que l' on pût vaincre dans la confusion." (p. 187).



L' intellectuel ne s' oppose donc pas seulement à la bêtise, mais plus encore au dogmatisme, d' où qu' il vienne. Dressant le bilan de son expérience, Bachir écrit : "Je ne peux plus prendre la verroterie pour le diamant. La Vérité ! je ne sais plus me satisfaire à moins, la vérité que l' on n' enchante ni n' enchaîne.... ni l' opium ni le bâton." (p. 289). Les héros de Mammeri dénoncent donc le poids des traditions, les préjugés des colonisateurs, mais, surtout dans les deux derniers romans, le fanatisme politique. Sur ce dernier point Mammeri est sans illusion et sans pitié. N' écrit-il pas dans *La Traversée* : "Les intellectuels ici comptent pour du beurre." (p. 142) ? Ce mépris du pouvoir pour les intellectuels, Mammeri le rend bien aux puissants et à leurs serviteurs zélés, les "idéologues", qu' il appelle encore les "croyants" (p. 76). Et peu importe aux yeux de Mammeri le contenu de la croyance. Boualem, l' intégriste, est un "croyant" et Serge, le marxiste, en est un autre. En cela, ils sont frères. D' où ce commentaire ironique du narrateur de *La Traversée* :

*"Serge passa de la surprise à l' émerveillement. Boualem le traitait de croyant. L' assimilation, que jadis il eût trouvée infamante, l' emplissait maintenant de ravissement. Car c' était clair : dans l' inique distribution de la Société capitaliste, Boualem et lui étaient du même côté de la barricade, ils étaient dans le clan, non pas des damnés de la terre, mais de l' ordre bourgeois." (p. 76).*

Comme Ramdane avant eux, Boualem et Serge sont "manichéens", un mot qui revient plusieurs fois sous la plume de Mammeri<sup>4</sup>. Or pour celui-ci, le manichéisme constitue le péché contre l' esprit. En effet, pour l' intellectuel, la défense d' une cause, si juste soit-elle, ne doit jamais exclure le sens de la complexité, le souci des nuances, le respect de la vérité et de l' autre.

En parlant de l' intellectuel au singulier, j' ai quelque peu extrapolé pour les besoins de l' analyse, afin de mettre en lumière les traits communs. Mais il est temps de retourner aux textes. Là on ne rencontre bien sûr que des intellectuels, chacun avec son nom et son histoire, évoluant au cours du récit, mais aussi, d' un roman à l' autre.

Dans *La Colline oubliée*, les deux intellectuels, Mokrane et son cousin Menach, n' ont pas encore achevé leur formation. Le premier est étudiant à Bordeaux, le second, au lycée de Fès, n' est encore qu' "un brillant candidat au bac" (p. 21) quand la guerre vient brusquement stopper leurs études. La situation d' Arezki dans *Le Sommeil du juste* n' est au départ guère différente : après être passé par l' école primaire de Tizi Ouzou et l' Ecole Normale de la Bouzaréah, il se destine au métier d' instituteur. Lui aussi est enrôlé quand la guerre éclate. Mais cette guerre, il la traverse, et l' armée, avec sa brutalité, a tôt fait de lui révéler, au sens photographique du terme, l' injustice radicale de la situation coloniale et partant la vanité, pour ne pas dire l' hypocrisie, du discours de l' école.

---

<sup>4</sup>. Par exemple dans *La Traversée* : "Le courrier que l' on recevait après chacun de ses articles était manichéen." (p. 11).

Dans *L'Opium et le bâton*, plusieurs glissements s'opèrent. L'époque n'est plus la même : la guerre de libération a succédé à la seconde guerre mondiale. Lorsque l'action commence, le protagoniste habite Alger. Bachir Lazrak a terminé ses études. Il est médecin, assez bourgeoisement installé dans la vie. Il a trente ans. Voilà qui lui donne un certain recul. Mais il n'hésite pas longtemps à choisir son camp. Il sait bien que si l'intellectuel ne peut renoncer à l'intelligence, celle-ci ne suffit pas. Sans la volonté, elle risque fort de conduire à la lâcheté. Toute situation appelle une réponse et d'abord un diagnostic. Bachir n'ignore pas que sa formation comporte des trous noirs : "Pour guérir les maux de Tala, (lui avait dit son frère Belaïd), il faut des remèdes de cheval et un bon diagnostic... Mais on ne lui avait jamais appris à faire de semblables diagnostics." (p. 82). Lucidité bien ordonnée commence par soi-même. Son entrée au maquis n'entraîne chez lui aucun aveuglement. Au camp de Larache, il se heurte au lieutenant Abdallah qui veut faire fusiller des djounoud pour un acte mineur d'indiscipline. Et l'on peut relire toute l'aventure marocaine à la lumière d'un autre procès, celui du dissident, Addi-Ou-Bihi. Ainsi l'épisode d'Itto - qui a souvent dérouté par son lyrisme et son apparent irréalisme - apparaît-il comme une mise en garde contre le mythe des lendemains qui chantent. L'indépendance du Maroc n'a pas tout résolu... Itto rappelle à Bachir, qui les a un instant oubliées, ses propres leçons : "la révolution produit les traîtres comme le pommier produit les pommes. Quand les gouvernants n'auront plus de pain à donner au peuple, ils lui jeteront des traîtres à la pelle pour assouvir sa faim."<sup>5</sup>.

C'est déjà le ton de *La Traversée*. L'action de ce dernier roman se situe vingt ans plus tard, dans l'Algérie indépendante aux alentours de 1980. Le héros a sérieusement vieilli : 45 ans environ<sup>6</sup>. Il s'appelle cette fois Mourad et il est - ou plutôt il était - journaliste à *Alger-Révolution* ; car il vient de démissionner, excédé par le verbiage et les mensonges que l'on sert chaque semaine aux lecteurs. Aux vieillards de son village qui semblent aveuglés et hébétés, Mourad a envie de crier :

*"Et puis quoi ? C'est vous qui m'avez appris à dire non. Maintenant je suis pour le sanglier traqué de la forêt, pour les lecteurs floués des contes bleus, pour vos ancêtres rôdeurs de granges, sevrés de froment, de mosaïques et de toges laticlaves, pour les Canadiens écrasés d'égoïsme majoritaire et anglophone, pour tous les flambés de la terre." (p. 53).*

Mourad n'a rien retranché de ses exigences. Il est sans illusions : Ba Salem, le maître de l'*ahellil*, se meurt, le désert se meurt, le pays berbère se meurt et Mourad lui-même retourne mourir à Tasga, le village de *La Colline oubliée*. On se saurait mieux dire que la boucle est bouclée. *La Traversée*, qui est traversée du désert, au propre comme au figuré, a valeur testamentaire, à tout le moins testimoniale. En veut-on un indice ? Le prénom du protagoniste commence par un M (comme Mokrane et Menach) mais aussi bien sûr comme Mouloud.

---

<sup>5</sup> *L'Opium et le bâton*, p. 179. Faut-il rappeler que ce roman a été publié en avril 1965, deux mois avant le coup d'état du colonel Boumediène ?

<sup>6</sup> Ce que l'on déduit de la réflexion de Mourad à propos des indépendantistes québécois. L'un a 23 ans et l'autre 22. Et Mourad songe : "A eux deux ils faisaient à peine son âge." (p. 16.).

On le voit, étudiants, médecins ou journalistes, les personnages d' intellectuels demeurent proches de l' auteur. Avec un certain décalage, ils vieillissent en même temps que lui. Toujours plus lucides, leur désillusion est à la mesure de leur idéal. Au total, ils changent moins que les situations auxquelles ils sont confrontés. Enracinés dans leur terre, ouverts au monde, ils sont des hommes libres, des *imazighen*<sup>7</sup>.

Rien ne serait plus faux que de se représenter ces intellectuels comme des êtres désincarnés, enfermés dans une tour d'ivoire<sup>8</sup>. Même s' ils appartiennent à un groupe relativement privilégié, celui de ceux qui ont pu pousser assez loin leurs études, l' accès à la culture n' a pas été pour eux chose aisée. Mammeri lui-même se souvient qu' à l' âge de onze ans il allait pieds nus dans la neige<sup>9</sup>. Cette culture - française - a pu, un temps, leur donner un sentiment de supériorité par rapport à leur milieu d' origine. Mais le système colonial s' est vite chargé de les rappeler à plus d' humilité. Intellectuels ou pas, ils sont d' abord "*Imann*", ("Indigènes Musulmans Algériens Non Naturalisés"). Leur culture ne peut être purement livresque. D' ailleurs un jour de grande colère Arezki brûle sa bibliothèque. Leur clairvoyance, ils l' ont acquise au prix d' une expérience douloureuse. A l' heure des choix cruciaux, ils retournent au village, fussent-ils y mourir. Aucun n' a le fétichisme de l' intelligence mais tous en revanche ont l' intelligence du coeur.

Au sein de cette société qui est la leur et à laquelle ils sont si attachés, ils exercent une fonction critique irremplaçable. C' est tout à la fois leur originalité, leur honneur et leur souffrance. Les exemples abondent. Je n' en citerai qu' un, cette phrase isolée du carnet de Mokrane, retrouvée après sa mort :

*"L' histoire dit qu' en 1454 des hordes de Turcs barbares et cupides, les yeux brûlants de convoitise, se sont rués sur Byzance, la ville sainte, où depuis plus de mille ans, des docteurs infiniment subtils discutaient toute la vie de l' essence ineffable de la divinité." (p. 210).*

La transposition est aisée. Bien entendu, la société kabyle, prise dans la gangue des traditions, réagit à ce qu' elle considère comme une agression. Lorsqu' Arezki lance à la cantonade : "Je me moque du diable et de Dieu", tous réagissent : "Tous les hommes, écrit Mammeri, s' étaient levés à la fois et eussent fait à Arezki un mauvais parti si le cousin Toudert et quelques vieillards ne s' étaient entremis." (p. 28). Mais la société kabyle n' est pas seule à réagir ainsi. Critique, Mammeri lui-même a dû souvent encourir la critique des siens, Kabyles ou non. Le crime ne commençait-il pas avec le fait d' écrire dans la langue des autres ? Et d' oser dire que tous les maux ne venaient pas des colons ? *La Colline oubliée* a suscité en son temps une assez jolie polémique. Et dans la fiction, "*La traversée du désert*", apologue en trois

---

<sup>7</sup>. Pluriel d' *amazigh*, mot berbère qui désigne l' homme libre et par excellence le Berbère. Mammeri, du moins dans ses romans, n' utilise pas ce terme que l' on trouve par contre chez Chraïbi, dans *La Mère du printemps*.

<sup>8</sup>. Dès les premières lignes de *La Colline oubliée*, on nous dit en effet que Taasast est fermée et que la clé en est perdue.

<sup>9</sup>. *Entretien avec Tahar Djaout*, op. cit. p. 14.

tableaux, suscite aussi une pluie de remarques acerbes de la part des confrères d' *Alger-Révolution*. Il n' y a que la vérité qui blesse. Ce qu' il faudrait compléter par cet autre proverbe : Qui aime bien châtie bien.

Car le but n' est évidemment pas de blesser, mais de guérir ou du moins d' éveiller. Solitaire, l' intellectuel n' en est pas moins solidaire comme le prouvent ces propos rentrés de Mourad aux vieillards de Tasga : "Toutes les haines du monde peuvent aiguïser les regards de vos yeux, je ne peux plus vous oublier. J' ai pris les armes pour vous arracher à la misère et à l' indignité. Aucun mérite : votre servitude m' étouffait." (p. 53). S' il y a un engagement de l' intellectuel, c' est là qu' il se situe : au service des siens, non des idéologies qui masquent la réalité, la misère des uns et les appétits de pouvoir des autres. Mais service ne signifie pas servilité. L' intellectuel ne doit pas craindre de manier le gant de crin et au besoin de se l' appliquer à lui-même<sup>10</sup>. Acuité du regard n' est pas orgueil et moins encore trahison. Dira-t-on alors que la lucidité peut mener au désespoir ? C' est là un risque en effet, non une fatalité. Mourad pour sa part démissionne plus par fidélité que par lassitude. Il refuse de quitter les siens alors que la possibilité lui en est donnée : "Mon destin, écrit-il, s' est inséré ici dans le monde. C' est ici que je le poursuivrai désormais. Sans regret comme sans illusions, mais non sans espoir." (p. 180). En cela encore, il est bien le frère de Mammeri.

Cette fonction critique de l' intellectuel est si importante qu' elle risque d' occulter, sur un autre plan, sa fonction poétique. Homme de réflexion, l' intellectuel vibre aux cultures, aux harmonies du langage, à la beauté du monde. La pudeur ne doit pas nous faire méconnaître la sensibilité, voire la passion de l' homme aux aguets. Cette sensibilité affleure partout chez lui. Que l' on relise seulement les premières lignes de *La Colline oubliée* :

*"Le printemps, chez nous, ne dure pas. Au sortir des jours froids de l' hiver où il a venté rageusement sur les tuiles, où la neige a fait se terroriser les hommes et les bêtes, quand le tiède printemps revient, il a à peine le temps de barbouiller de vert les champs que déjà le soleil fait se faner les fleurs. Le printemps des jeunes filles non plus ne dure pas."*

Est-ce là vraiment littérature "ethnographique", comme on l' a dit parfois avec une pointe de mépris ? Quant à Bachir, aux premières lignes du récit, il ne peut s' empêcher d' admirer la beauté "fragile et contradictoire" de la baie d' Alger. Un peu plus tard, il écoute un disque de Bartok<sup>11</sup>.

Alors, culture occidentale ? Pour une part, sans doute. Les références à la culture classique abondent dans les romans de Mouloud Mammeri<sup>12</sup> et ses personnages sont trop fins pour ne pas s' en amuser parfois eux-mêmes. Irrité contre sa maîtresse française qui attend un enfant de lui, Bachir n' en manie

<sup>10</sup>. Ainsi lorsque Bachir Lazrak refuse d' aller soigner un blessé par crainte d' être inquiété, il n' est pas long à se ressaisir (p. 36).

<sup>11</sup>. *L' Opium et le bâton*, (p. 28.).

<sup>12</sup>. Entre autres exemples, cette phrase de Bachir à Itto : "Cassandre déplore la mort de Troie qu' elle pressent, quant à vaincre et sauver la cité c' est l' affaire d' Hector." (p. 187.)

pas moins bien la syntaxe : "cet enfant que tu dis que tu portes", pense-t-il, puis il arrête la phrase commencée pour glisser ce commentaire : "Oui, je sais, il n' y a qu' au temps de Bossuet qu' on parlait comme cela." Mais il faut savoir que Bossuet n' était pas pour Mammeri un auteur purement scolaire. Son père, *amin* et *amdyaz*, aimait à réciter Hugo et Bourdaloue aux veillées <sup>13</sup>. Pourtant cette culture si bien assimilée se heurte encore parfois chez Bachir à des résistances : "Il avait mis du temps pour comprendre et goûter Beethoven et Debussy. Encore maintenant il y prenait un plaisir mitigé, stylisé, presque convenu." (p. 24). A ces maîtres, il préfère le jazz noir américain, plus proche des rythmes de son enfance.

En effet, les intellectuels de Mammeri ne sont jamais déculturés. Bien au contraire ils savent apprécier tout ce que leur tradition leur a légué de richesses. Certes, nous dit-on dans *La Colline*, les jeunes "étaient incapables de prononcer en kabyle un discours soutenu" (p. 36), mais ils prennent encore plaisir à écouter la voix de la conteuse :

*"Un soir d' Octobre que ma mère, selon son habitude, débitait de sa voix lente et monotone le conte de Hamama de Siouf assise au bord de la mer devant un auditoire émerveillé de garçons et de filles, quelqu' un poussa la porte sans frapper." (p. 47).*

C' est dans ce terreau-là, dans cette mémoire-là que s' enracinent aussi bien la création du romancier que la science du spécialiste de la culture berbère. Mais pour en revenir au personnage de l' intellectuel et à la prégnance de la poésie populaire en lui, voici un dernier exemple. Lorsque, dans *La Traversée*, Ba Salem se lève une dernière fois pour chanter l' *ahellil*, Mourad est bouleversé comme tous les participants :

*"Mourad n' entendait plus l' adolescent à côté de lui. Il avait beau avoir l' habitude, c' était chaque fois la même chose. Au bout de quelques répliques l' ahellil le prenait tout entier, le portait ; il débarquait sur les rivages d' une île inconnue, peuplée de fleurs diaphanes et de parfums frais." (p. 132).*

(Et l' on peut admirer au passage l' allitération finale qui porte cette prose à l' incandescence de la poésie.)

D' un point de vue plus technique, on pourrait montrer que le choix d' intellectuels comme protagonistes n' est pas sans conséquence sur l' architecture et l' écriture des romans. Le problème est si vaste qu' il mériterait à lui seul toute une étude. Je me bornerai à quelques remarques. La facture classique des romans de Mammeri correspond à n' en pas douter aux goûts profonds de l' auteur, mais elle convient aussi à ces personnages qui savent mieux que d' autres analyser, ordonner, classer. Canonique également le mode narratif dominant : récit linéaire à la troisième personne et au passé simple. A cette règle, il y a pourtant des dérogations intéressantes. Ainsi dans *L' Opium et le bâton*, après une scène de dialogue qui a opposé le lieutenant

---

<sup>13</sup>. Jean Déjeux in *Littérature maghrébine d' expression française*, p. 181. L' *amin* était le chef du village ; l' *amdyaz*, le barde, porteur de la mémoire poétique du groupe.

Littérature et oralité au Maghreb

Delécluze et le traître Tayeb aux habitants du village, le récit reprend de la manière suivante :

"Eh ! oui ! Toujours Tayeb...  
Il avait été la roulure de nos rues, Tayeb. Nous le foulions aux pieds  
comme nous foulions la poussière du chemin" (p. 77).

L'exclamation initiale montre bien qu'il s'agit d'un commentaire de la scène précédente. L'infraction (heureuse) à la règle réside naturellement dans l'apparition d'un "nous". Mais à qui renvoie ce "nous" ? Aux villageois humiliés ? Pas directement. La rigueur de l'analyse comme le vocabulaire utilisé (roulure, foulions) dénotent une parfaite maîtrise de la pensée comme de la langue. Celle-ci ne peut être le fait que de Bachir qui assume ici le rôle de porte-parole<sup>14</sup> en même temps que le narrateur, à travers le héros, s'identifie à ses personnages.

La présence d'intellectuels explique encore l'importance des dialogues dans les romans de Mammeri. Les exemples abondent. Inutile d'insister. Ces dialogues prennent très souvent la forme de débats dans lesquels s'affrontent des points de vue divergents. Tel est le cas dans la discussion entre père et fils aux premières pages du *Sommeil du juste* ou encore dans la scène initiale qui met aux prises Bachir et Ramdane dans *L'Opium et le bâton*. Le dialogue ainsi conçu n'est pas une autre manière de raconter mais un art de penser et de dire particulièrement adapté au caractère des protagonistes. Surtout s'il s'y ajoute le don de la formule comme dans cette répartie d'Arezki : "Je me moque du diable et de Dieu." (p. 9).

L'intellectuel sait parler, mais il sait aussi écrire. Il peut donc devenir narrateur. Pour l'essentiel, *La Colline oubliée* est constitué par le carnet de Mokrane comme nous l'apprenons soudain : "Ici s'arrête le carnet de Mokrane." (p. 183). Suit, à la troisième personne, le récit de la mort du héros. Durant sa mobilisation, Arezki tient lui aussi un cahier, "le cahier bleu" (p. 123). A quoi il faut ajouter les lettres mais aussi l'article incendiaire de Mourad, "*La traversée du désert*", présenté comme un "apologue". Dans ce dernier cas, la recherche soigneuse du titre, la spécification du genre témoignent d'un réel souci littéraire et font du journaliste le jumeau le plus proche de l'écrivain.

Et puisque j'en suis venu à parler des rapports de l'intellectuel et de l'écriture, il faut bien que je dise au moins un mot de l'ironie qui pétille si souvent au fil des pages. Elle est fille de l'esprit et de la pudeur, une manière de se livrer tout entier tout en gardant ses distances et souvent une manière de rire ou du moins de sourire au cœur même du tragique. L'ironie vise tout particulièrement les baudruches qui ont nom bêtise, vanité, esprit de sérieux, dogmatisme. Un exemple typique, ce passage de *L'Opium et le bâton* où le narrateur et Bachir - qui s'entendent ici comme larrons en foire - s'amusent d'un gauchiste français, Hubert dit l'Apôtre. A la fin de la scène, Moussa, le capitaine qui avait chargé Bachir de sonder l'oiseau, demande au toubib son

---

<sup>14</sup>. Rôle fréquemment tenu par l'intellectuel. On en trouve un bel exemple dans *Le Sommeil du juste*. Lors de l'altercation aux cuisines de la caserne entre goumiers et soldats français, le Bronzé insiste auprès d'Arezki : "Toi, parle, parle seulement, puisque tu sais parler." (p. 126.)

diagnostic. La réponse ne se fait pas attendre : "C' est la maladie des gens à principes." Le capitaine insiste : "Tu lui as expliqué ?" Et Bachir de répondre : "Il n' y a rien à lui expliquer. Il sait tout....." (p. 154). Voilà qui est digne de La Bruyère. Mais on pensera peut-être qu' il est trop facile de rire d' autrui. Alors voici un autre exemple qui n' aurait pas déplu, lui, au Stendhal de *La Chartreuse*. Notre héros, Bachir, est arrivé la veille au maquis. Après un sommeil réparateur, il se réveille (au propre et au figuré !) :

*"Bachir se rappela qu' il devait voir le colonel commandant de la III.  
-Justement, dit-il, je voudrais voir Si Amirouche.  
- Si Amirouche, dit Mohammed.  
Il rit.  
- Mais tu l' as vu hier, il t' a même offert le café," (p. 91).*

Manière de dire que l' intellectuel peut être un bleu.

Comme on le voit, du lyrisme à l' ironie, et du carnet intime au dialogue, vaste est la gamme des moyens d' expression de ces héros qui ne sont surtout pas des "héros positifs"<sup>15</sup> mais des hommes de chair et de sang qui ont certes une intelligence mais aussi du coeur.

S' il est vrai que les intellectuels occupent une place importante, centrale même, dans les romans de Mammeri, il serait faux de croire qu' ils occupent toute la place. Ils font corps avec leur peuple. Et s' il leur arrive de parler pour lui, ce n' est jamais au-dessus de lui ni sans lui. Ils ne prétendent pas détenir et moins encore définir la vérité. Ils la cherchent, durement. Parfois au bord du désespoir. Qu' on se souvienne des paroles d' Arezki : "... je ferais ma médecine, je me tuerais à la tâche, mais je ne serais pas pédagogue." Et un peu plus bas, se souvenant peut-être de *L' Homme révolté*, il ajoute : ".... je décidai de me plonger parmi les hommes et d' abord parmi les *Imann*. Peut-être alors la route m' apparaîtrait-elle au milieu d' eux et, si je ne découvrais rien nulle part, il me resterait du moins la suprême volupté du juste, qui est son désespoir serein." (p. 174). Dira-t-on encore que c' est faire beaucoup d' honneur à cette minorité socialement infime que de la placer au centre d' un univers romanesque ? Mauvaise querelle ! La quantité n' a que faire ici. Seule compte la qualité. Et l' écrivain est libre de choisir ses personnages<sup>16</sup>. Mammeri est un intellectuel. Pourquoi lui reprocher de choisir ses personnages parmi le groupe qu' il connaît le mieux ? Au nom du réalisme, il faudrait plutôt lui savoir gré de cette honnêteté. Il est vrai qu' il y a des intellectuels inodores, fades et sans saveur. Tel n' est pas le cas de Mokrane, d' Arezki et des autres. Ils accrochent, ils stimulent, ils provoquent. Vivants, exigeants,

---

<sup>15</sup>. Expression qui fait ricaner Mourad (p. 38.).

<sup>16</sup>. A ce sujet, voici ce que dit Mammeri à propos de Proust : "Le récit des faits et gestes, des mots et des fantasmes d' une petite classe d' aristocrates désœuvrés peut paraître une entreprise de très modeste portée : à quoi bon aller à la *Recherche du temps perdu* en si maigre équipage ? Mais qu' une sensibilité, une intelligence particulière s' en empare pour, à travers lui, dire tous les hommes, mieux que ne le dirait jamais la plus minutieuse, la plus exhaustive des descriptions, et soudain tout flambe, tout soudain change de nature." (*Entretien avec Tahar Djaout*, op. cit., p. 22.).

*Littérature et oralité au Maghreb*

attentifs aux moeurs et aux gens, ils s'inscrivent, comme Mammeri lui-même, dans la grande tradition des moralistes.



**Jean DÉJEUX**  
(Paris)

## **SORCIERS, MAGICIENS ET GUÉRISSEURS DANS L' ŒUVRE DE MOULOUD MAMMERI**

Le titre annoncé peut faire craindre quelques considérations ethnographiques sur le chamanisme en Grande Kabylie. Il n'en sera rien. Ces magiciens et guérisseurs ne sont pas ceux auxquels on pourrait penser. Je reprends ces termes dans la lettre de Bachir Lazrak à Itto à la fin de *L'Opium et le bâton* (1965) : "Je n'ai pas trouvé le remède, mais je suis monté sur la tour et j'appelle. J'appelle pour que vienne le guérisseur. Je sais déjà le distinguer du sorcier" (p.289.). Sorciers, magiciens et guérisseurs sont comme des figures emblématiques jalonnant les oeuvres et les propos de Mouloud Mammeri, parfois des sortes d'actants en vue d'une libération ou aux prises avec une aliénation, parfois des personnages en tant que tels dans des romans. Ils sont à l'oeuvre dès le début de la vie de l'auteur lorsque, à l'école primaire, s'ouvrit "la seule fenêtre sur le monde" dans son village natal<sup>1</sup>.

Né dans le contexte colonial (1917), M. Mammeri rencontra les agents conquérants du colonialisme, plus tard ce furent ceux du totalitarisme algérien du Parti unique. Ils aliénaient ou mettaient au pas. Cependant, les magiciens de l'école française ouvraient au monde et dévoilaient "démons et merveilles". L'aventure de la naissance au monde et à la modernité commençait. Aventure bénéfique mais ambiguë. Quel prix fallait-il payer ? Quel prix a-t-il fallu payer pour la guerre d'indépendance ? Ou quel est le coût de la modernité "incontournable"? Comment être dans le monde et conserver la mémoire collective ancienne? On entend à chaque instant "gémir les

---

<sup>1</sup>. Mouloud Mammeri. *Entretien avec Tahar Djaout*, Alger, Laphomic, 1987, p.14.

racines", selon l'image de Taos Amrouche (Marguerite Taos) dans *Rue des tambourins*. Mouloud Mammeri était en quête du guérisseur, rien n'était totalement satisfait en lui. Il y eut la perte et la blessure, puis la libération, mais jamais avec un optimisme béat. Bachir Lazrak écrivait à Ramdane dans *L'Opium et le bâton* : "Tu es de ceux pour qui il n'y a de paradis que perdu" (p.233). Revenu du Maroc, le héros assistait à la ruine du village. Le matin des magiciens se levait sur l'inquiétude et l'interrogation. Aussi bien dans des interviews qu'à travers les propos de Bachir Lazrak, de Mokrane (*La Colline oubliée*), d'Arezki (*Le Sommeil du juste*) ou de Mourad (*La Traversée*), M. Mammeri a souvent livré ses réflexions sur le tragique de la condition humaine, la faillite de la civilisation technicienne ou encore l'embrigadement et "le dogme et la servitude programmée" (*La Traversée*, p.195.). Mouloud Mammeri aux prises avec les magiciens, d'abord en attente d'un guérisseur ; ensuite, il s'agit dans mon propos, à travers un ensemble de convergences de retracer une expérience sous forme d'itinéraire ou de parcours, de la jeunesse à la maturité.

## LES MAGICIENS

1° Ces magiciens (ou sorciers) furent d'abord des instituteurs et des professeurs étrangers, les Français colonisant le pays. L'école laïque à laquelle se rendait le petit Mouloud "pieds nus dans la neige" représentait la naissance au monde, même si celui-ci apparaissait à travers des prismes. "C'était le prix à payer", disait Mammeri <sup>2</sup>. A onze ans il quittait son village pour entrer en sixième au lycée Gouraud à Rabat où l'un de ses oncles habitait. En 1962, à 45 ans, il racontera cette aventure radicalement nouvelle malgré ses années d'école primaire <sup>3</sup>.

*"J'avoue que là, pour moi, ç'a été un véritable traumatisme, une espèce de tempête absolument effroyable, parce que je comprenais pas qu'à partir de là (quand j'étais plus jeune pour moi le français n'était qu'une langue parmi les autres, je n'avais pas encore accès à tout le lot d'idées que le français charrie derrière lui), j'ai commencé à comprendre (et là j'avoue que le contact a été d'une brutalité extraordinaire) à découvrir ce monde qui était absolument étranger à moi, auquel je n'étais pas préparé et qui malheureusement amenait de véritables destructions dans ce à quoi j'avais cru avec le plus de ferveur".*

Les vérités anciennes tenues pour indiscutables s'écroulent. Il découvre par exemple qu'existent des religions autres que l'Islam. Subitement le lycée le fait naître au monde, comme il le fit pour Albert Memmi. Mammeri dit : ce fut "un choc brutal dont je crois j'ai traîné des séquelles très longtemps dans la vie". Perte et blessure donc. D'où cette sorte de relativisation chez lui, ce réalisme loin de tout optimisme béat. Que les civilisations sont multiples et

---

<sup>2</sup>. *Entretien avec Tahar Djaout*, p.14.

<sup>3</sup>. "Dialogue à plusieurs voix. Rencontre au Maroc de l'Orient à l'Occident", *Confluent* (Paris), n°23-24, septembre-octobre 1962, pp.561-573 (avec Mlle Serra, M. Mahroug, et M. Mammeri). Nous conservons la forme orale.

mortelles, il l'avait appris dès son adolescence. Seul élève musulman de sa classe, il est resté quatre ans à Rabat avant de venir au lycée d'Alger passer son baccalauréat et partir ensuite pour la Faculté des Lettres à Paris. Il passait d'un "Maroc fardé", dit-il, à une "autre galaxie", celle d'une "colonisation sans fards"<sup>5</sup>. Les magiciens avaient fardé le Maroc en y conservant le Moyen Âge, tandis qu'en Algérie ils étalaient leurs cartes.

Les magiciens de Rabat lui apprirent le français qui lui apporta une libération. En effet, disait-il, notre culture était arrêtée, figée, "devenue quelque chose de mort, de stéréotypé, d'ankylosé". La culture occidentale, elle, obligeait à bouger, à sortir de soi et à se mettre en mouvement, "alors qu'au départ on nous avait dirigés vers la station du tapis, la station étendue"<sup>6</sup>. D'autres écrivains ont employé des expressions analogues, ainsi Assia Djebar écrivant : "Mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère"<sup>7</sup>. Les magiciens-sorciers font tourner les têtes, désorientent et réorientent vers un univers de rationalité, de relativité et de critique, avec des sens divers, faisant s'effrondre les certitudes premières que l'on tient de ses parents.

A 20 ans, en 1937, M. Mammeri terminait une étude sur "la société berbère" en tentant de dresser son bilan<sup>8</sup>.

*"Bientôt dix ans de culture occidentale m'ont totalement changé d'atmosphère : je ne vis plus ce dont je parle sinon de façon impersonnelle ou en tout cas stylisée et j'en disserte comme d'un souvenir, qui reste vrai puisqu'il a été, mais qui ne me remet qu'une réalité filtrée dont je n'arrive plus à discerner le degré de fidélité [...]. Mon passage de la culture berbère à un genre de vie qui je crois en est radicalement différent a été brusque, et ce qui par la suite m'a le plus frappé dans la première a été ce dont il fallait avec douleur m'arracher après l'avoir longtemps chéri, c'est-à-dire tout le stock de vérités que l'on m'avait inculquées et dont j'étais forcé de reconnaître la fausseté ou le leurre".*

Il constatait les illusions de sa jeunesse. Ayant pris ses distances des manières d'être traditionnelles de sa société, il notait : "Peut-être à mon insu ai-je embelli tout ce que je regrette". Il rejoignait ainsi les propos analogues de Jean Amrouche au sujet de sa traduction des *Chants berbères de Kabylie*<sup>9</sup> et de son acculturation ou même de son assimilation françaises<sup>10</sup>.

Les héros de Mammeri qui disent "je" font pratiquement des expériences analogues à celle du romancier : prise de conscience et découverte de réalités figées et d'un autre monde, lui en marche ; puis révolte et/ou départ vers un "ailleurs" différent pour "ne pas mourir à petit feu" (Arezki du *Sommeil du juste*) dans un "immobilisme crispé" (Frantz Fanon parlant des sociétés colonisées). Pas de guérison dans ces romans mais finalement des itinéraires

<sup>5</sup>. *Entretien avec Tahar Djaout*, pp.15-16.

<sup>6</sup>. *Confluent*, p.567.

<sup>7</sup>. *L'Amour, la fantasia*, Paris, Lattès, 1985, p.204.

<sup>8</sup>. *Aguedal* (Rabat), 1939, 1 février, pp.51-52.

<sup>9</sup>. Conférence-débat sur "Culture et colonialisme", Paris, Cercle ouvert, 7 mai 1957.

<sup>10</sup>. "La Culture peut être une mystification", *La Vie intellectuelle* (Paris), août-septembre 1952, pp.82-85.

qui se terminent dans la mort ou dans l'exode. Mokrane de *La Colline oubliée* meurt au col du Kouilal, tandis que Menach prend le chemin de l'exil. Arezki du *Sommeil du juste* écrit à son maître Poiré pour lui dire qu'il lui devait d'être "né à la vie", d'avoir brisé les portes de sa prison et "d'être né au monde". Il avait été émerveillé par les horizons nouveaux découverts ; des portes s'étaient ouvertes ; l'enseignement du maître avait été un enchantement. Le maître avait ouvert la boîte à merveilles. Mais Arezki déchantera en se confrontant avec les sorciers : fils de colons, guerre en Europe, vexations diverses. L'humanisme s'écroulait par grands pans. La parole du maître et les classiques étaient partis en fumée. Déboussolé, vidé de ses certitudes nouvellement acquises, il avait cherché une doctrine pour remplacer la parole du maître, mais en vain. Finalement, Arezki était revenu au "vert paradis", de connivence avec la *vendetta* familiale, se retrouvant ainsi en prison. Le "vaste monde" l'avait déçu et désillusionné. Pas de guérisseur.

2° Les magiciens furent en second lieu ses propres compatriotes idéologues. En pleine guerre de libération, M. Mammeri fait paraître une nouvelle dans *Preuves*<sup>11</sup> : "Le zèbre". Une fois de plus le romancier présente un être en désarroi : bon élève de *zaouia*, habilement endoctriné, mais qui bientôt au cours de ses voyages ne sait plus à quel saint se vouer ; il perd la foi et revient se laisser mourir dans la *zaouia* d'où il était parti. Il avait voulu "comme les impies que sa vie servît à quelque chose", mais il n'y était pas parvenu. L'aventure ambiguë se terminait sur un échec et la mort. Là aussi pas de guérisseur<sup>12</sup>. La guerre elle-même est présente dans *L'Opium et le bâton*. Bachir Lazrak est monté au maquis comme à contrecœur, hésitant, comme n'étant pas sûr de ceux qui le lui demandent. Il a échappé pour un temps à l'horreur en allant au Maroc chez Itto, puis il est revenu pour assister à la ruine du village. A la fin il écrit donc à Itto, appelant le guérisseur (p.289). La tragédie est là ; un goût d'amertume devant les ruines. La culture devant tout cela ? "Elle n'est qu'une mince pellicule fragile posée sur un fond solide de barbarie" (p.33), dit-il au début du roman. Le héros constate les dégâts. Il avait beaucoup espéré. Or, il pressentait déjà que c'était raté. Dès lors, il fallait se confronter avec soi-même et avec les siens.

M. Mammeri écrivait en 1968 au sujet de "la littérature africaine francophone"<sup>13</sup> que les Africains libres désormais pouvaient enfin choisir de construire leur condition :

*"Les obstacles qui s'opposent à la libération de l'homme africain sont en lui. Il est devenu singulièrement plus difficile de donner une image littéraire de situations en mouvance perpétuelle, tant il est vrai qu'il est plus aisé de refuser les autres que de se libérer soi-même [...] Ce n'est plus au problème*

<sup>11</sup>. N°76, juin 1957. L'aventure est étrangement semblable ici à celle du héros de *La Civilisation je vous hais* (1955) de Bernard Coutaz.

<sup>12</sup>. En novembre 1956, M. Mammeri avait écrit une "Lettre à un Français" dans *Entretien* (Rodez) de février 1957 (consacré à "L'Algérie") où il disait que plus rien ne valait d'être écrit sinon "la grande tragédie". "Mon cher Jean", avait écrit Mammeri s'adressant à Jean Sénac. Celui-ci changea en "Mon cher Jérôme" (Jérôme est le héros principal de la tragédie inédite de J. Sénac, *Le Soleil interdit*) avant de faire paraître la lettre dans la revue.

<sup>13</sup>. *Ouvrages afroasiatiques* (Le Caire), vol.1, n°1 mars 1968, p.80.

de la libération de l'homme colonisé qu'ils (les écrivains) sont confrontés, mais de l'homme tout court".

Le romancier rejoignait ce qu'avait écrit en 1964 Kateb Yacine : "Les Français étant repartis, nous n'avons plus d'excuse à chercher nos défauts en dehors de nous-mêmes"<sup>14</sup>. On sait que depuis les années 70-80, le regard sur soi, "destructeur", comme dit Mustapha Tlili<sup>15</sup>, dévoile finalement de l'intérieur l'oeuvre des sorciers qui ont détourné le fleuve de la révolution en trahissant "l'homme tout court". Mourad de *La Traversée* (1982) est allé se purifier au désert, puis toujours insatisfait de ce qu'il trouve en revenant, remonte dans la montagne de "la colline oubliée" pour s'y laisser mourir après avoir écrit une lettre de désarroi. La passé ? "Une grève délavée. Rien"<sup>16</sup>. "Les vagues ont lessivé la plage". Mourad se souvenait d'Améziane parlant de "l'Imam bien dirigé et salvateur", de retour pour "faire régner sur terre la paix, la justice, l'amour". Mais il n'est pas revenu. Mourad s'est lassé des "idéologies en carton pâte, quand elles ne sont pas carcérales". Dieu, s'il existe, est lassé de la comédie" (pp.180-181). Bref, il n'y a rien, sinon le scepticisme. La lettre de Mourad est terrible, mais plus encore peut-être l'apologue des pages 31-38 où l'on suit la longue caravane à travers le désert conduite par les idéologues. Une fois arrivés à l'oasis, toutes les portes barricadées, les magiciens inventèrent des fables pour berner le peuple. Celui-ci pouvait bien penser désormais ce qu'il voulait mais uniquement "dans le secret de son âme". Le peuple fut endoctriné et il se tassa "dans la tiédeur grégaire" (p.32) ou, comme disait Kateb "dans l'éternelle nouveauté de vivre par milliers confondus". Des "purs" murés "dans un rêve absurde", comme l'écrit Kamel à Amalia à la fin du roman, on n'en a pas besoin. Il faut être pratique, savoir profiter des situations et non pas rêver à un autre monde de justice et d'amour. Amalia répond à Kamel que la mort de Mourad est "d'infiniment plus haut sens que les strates accumulées de plusieurs existences vouées à l'âge, au dogme et à la servitude programmée" (p.195).

Dans la nouvelle "La Meute"<sup>17</sup>, déjà en 1976, M. Mammeri dénonçait la mise au pas. "La fête était programmée", les policiers partout ; des "exécutants sérieux" étaient prêts à "hurler à l'unisson, comme à la caserne". "Les magistrats tenaient le registre des absents, les figures de danse étaient réglées, les spasmes et les enthousiasmes minutés". Des saints, on n'en avait pas besoin ; il fallait les exécuter, comme les rêveurs. Des prêtres de la religion nouvelle étaient chargés de la nouvelle "exégèse du dogme et de la loi".

Une semblable critique des sorciers se trouve dans sa sottie *La Cité du soleil* (1978)<sup>18</sup>. L'esprit des hommes a été "enrobé de mirages". "L'insertion dans le siècle", dans la modernité, "est peut-être à ce prix". "Il suffit donc de choisir ses fables", dit le maître. Les idéologues là aussi endoctrinent le peu-

<sup>14</sup>. *Jeune Afrique*, n°167, 20 janvier 1964.

<sup>15</sup>. "La déchirure et l'histoire", entretien, *Dialogue* (Tunis), n°170, 3 décembre 1977.

<sup>16</sup>. Ce nihilisme fait penser à la réponse du conducteur du camion (dans *Le Salaire de la peur*) mourant dans le pétrole, la jambe cassée : "Derrière la palissade, il n'y a rien".

<sup>17</sup>. *Europe*, juillet-Août 1976, pp.68-76.

<sup>18</sup>. A la suite de l'*Entretien avec Tahar Djaout*.

ple, le bercent de mythes et désignent "l'encenseur de service". Le sermon est clair : "Désormais le peuple d'Héliopolis pense ce que nous pensons, il redit ce que nous disons, il marche à notre mesure". Bref, c'est "l'heure des gestes programmés". L'ordonnateur des Joies officielles (l'Ojo) règle tout : Les organisations de masse n'ont pas à penser ; on pense pour elles. Là aussi, il y a un rêveur, un faux prophète, mais on n'en a que faire. Le peuple "a été dressé à l'ordre". Cependant, un air de flûte peut suffire à le réveiller. Le peuple a été muselé. Les guérisseurs ne sont pas venus ou ont été mis à mort. Le désarroi semble irréductible, encore que M. Mammeri le transcende par l'ironie salvatrice. Grottesques guignols que ces sorciers et idéologues ! Sous des noms divers, les responsables de l'embrigadement sont dénoncés, démontés, décortiqués. Les responsables de la culture ; par exemple, ne sont que des "jdanovistes au petit pied"<sup>19</sup>.

Nous retrouvons ce langage de vérité dans les dernières interviews du romancier. Ainsi dans *Horizons*<sup>20</sup>, il expliquait que, à la tête de l'Union des Ecrivains algériens, "le jour où on est venu nous signifier que nous étions une organisation de masse avec ce que cela supposait dans la pratique [...], j'ai quitté l'Union". "Comment peut-on enfermer comme des moutons dans un parc des hommes et des femmes qui ont chacun un visage, un nom, un coeur, des rêves, des rires et des larmes différentes, pour les astreindre à la plus étroite, la plus chétive définition d'eux-mêmes, celle qui fait d'eux des numéros dans une série indifférenciée ?" demandait Mouloud Mammeri. Le but dernier, en effet, était de les enrégimenter. L'image de la caserne revient dans ses textes. En Algérie le terme "engagement" a pris justement "le sens univoque de défense par l'écrit de la vérité officielle", "un engagement inconditionnel", du côté du prince<sup>21</sup>.

## LES GUERISSEURS

Dans ce va-et-vient entre les interviews, les romans et les nouvelles, nous constatons des blessures, des traumatismes, l'effondrement des valeurs humanistes et des traditions confrontées à la modernité, le refus, enfin, des embrigadements sous prétexte de lendemains qui doivent chanter sur commande. Dans la fiction cela se traduit par des conduites suicidaires ou par des mises à mort. Les guérisseurs n'étaient pas au rendez-vous ; à leur place les colonels.

Face à la modernité, dès 1962<sup>22</sup>, M. Mammeri était réaliste. L'équilibre souhaité entre les valeurs anciennes et le monde nouveau penchait, disait-il, d'un côté. Il avait l'impression que "la culture occidentale c'est la culture qu'il faut à la civilisation mécanique, matérielle, telle qu'elle se présente en ce moment". Cependant il n'était pas du tout un inconditionnel puisqu'il constatait "un grand vide inquiétant" dans cette civilisation. "On a l'impression, disait-il,

---

<sup>19</sup>. *Entretien avec T.Djaout*, p.32.

<sup>20</sup>. 23 janvier 1989.

<sup>21</sup>. *Entretien...* cité, pp.29 et 31.

<sup>22</sup>. *Confluent*, cité, p.574.

que le développement spontané de la culture occidentale en est arrivé à un certain nombre d'impasses". Ailleurs<sup>23</sup>, il parlait d'"une espèce de faillite de la civilisation "moderne", "regrettant que les choses soient ce qu'elles sont". L'homme est toujours en quête du "Jardin du bonheur", disait-il, rejoignant Jean Amrouche à la recherche d'un "pays innocent" comme Ungaretti. Mais on n'a pas le choix et c'est là que "le drame réside"<sup>24</sup>. "L'irrépressible insatisfaction" est toujours au fond du coeur. Nous la traînons jusqu'à la mort, disait-il, toujours en quête d'un pays inaccompli, "une terre possible" écrivait Jean Sénac.

Cependant, M.Mammeri dans son itinéraire de guérison a quand même rencontré des guérisseurs, espaces de récupération de soi. D'une part, comme l'écrivait Taos Amrouche au sujet de ses "chants berbères" qui l'avaient "sauvé", M. Mammeri n'est pas resté silencieux comme Malek Had-dad une fois l'indépendance advenue. Il s'est pour ainsi dire sauvé lui-même par sa non-rupture avec les sources, par sa remontée périodique à "la montagne berbère", non pour s'y laisser mourir mais pour traduire les poètes de son pays ou même du Gourara et pour écrire sur la culture populaire et la poésie orale. Par ailleurs, *La mort absurde des Aztèques* (1973) visait, on le sait, les Touaregs. Ses travaux linguistiques, ses recherches anthropologiques sur les sociétés berbérophones allaient directement contre l'oubli. L'école, le lycée, la guerre, les vicissitudes de la vie professionnelle l'avaient déraciné depuis l'enfance de "la vie heureuse dans le groupe" (celle de *La Colline oubliée*). Il la retrouvait cependant mais dans un rééquilibrage nécessaire avec le monde moderne. Il avait dépassé le choc premier des deux cultures en lui ; il avait trouvé un équilibre dans "une sympathie profonde et critique" pour l'une et l'autre de ces cultures traditionnelle et occidentale<sup>25</sup>.

D'autre part, il a trouvé dans la langue française l'outil efficace pour dire ce qu'il avait à dire<sup>26</sup>. En 1959, il expliquait qu'il avait commencé à écrire "pour échapper à un sentiment de frustration". Les siens étaient de même exclus de la scène du spectacle du monde. Il a donc voulu "combler la lacune"<sup>27</sup>.

Il s'est souvent expliqué sur l'avantage du français et sur son amour pour cette langue, qui "nous traduit infiniment plus qu'elle ne nous trahit"<sup>28</sup>. Une fois la langue acquise et dominée, il en a apprécié les avantages : "ouverture très large sur la monde, en particulier sur le monde moderne". Surtout, disait-il, "parce que c'est un instrument de libération, y compris de la libération d'elle-même". Et à propos de la culture acquise, ce fut "peut-être au risque d'une aliénation", disait-il, mais elle lui a donné "les moyens d'être au monde amplement, au lieu de s'enfermer dans les petits ghettos portatifs où des hommes s'enferment pour la vie sans même se plaindre, ni même quelque-

<sup>23</sup>. "Mon oeuvre", interview par Mohammed-Salah Dembri, *An-Nasr* (Constantine), 11 mai 1968.

<sup>24</sup>. *Entretien avec T.Djaout*, p.43.

<sup>25</sup>. Interview, *Algérie-Actualité*, n°128, 10 juillet 1965.

<sup>26</sup>. Voir notre *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 3<sup>e</sup> édit. 1980, pp.199-208.

<sup>27</sup>. Interview, *Education nationale* (Rabat), 1959, n°2.

<sup>28</sup>. Entretien avec Abdallah Mazouni, *Le Jour* (Beyrouth), 27 mai et 3 juin 1966.

### *Littérature et oralité au Maghreb*

fois savoir l'étendue de leurs manques". "Algérien, on peut faire dire au français, comme d'ailleurs à n'importe quelle autre langue, à peu près tout ce que l'on veut", disait-il<sup>29</sup>. M. Mammeri n'a jamais été déchiré d'écrire en français, comme certains se plaisent à le dire pour eux-mêmes ou à se le laisser entendre dire par des étrangers<sup>30</sup>. Naturellement "il reste toujours une espèce de marge" entre la langue étrangère, même très bien assumée, et la langue maternelle, première, parlée<sup>31</sup>.

La revivification des sources berbérophones de la langue et de la culture toujours vivantes et la possibilité d'exprimer en français le monde d'aujourd'hui ont permis à M. Mammeri de s'opposer à tous les magiciens et sorciers. Le guérisseur était présent en lui dans son propre dynamisme de retour aux sources, comme chez Jean Amrouche, et dans le dépassement des risques d'aliénation en maîtrisant la langue de l'instituteur et du maître Poiré, au point de la faire sienne à la manière d'une langue maternelle, comme ce fut le cas pour Mohammed Dib et d'autres écrivains du Maghreb non déchirés ou en tout cas ayant guéri la blessure première.

\*

On peut parler de continuité enracinée dans le terroir culturel profond, linguistique et oral, et d'ouverture sur le monde de la modernité. La société algérienne a montré autrefois "une ample faculté d'accueil". Cependant, l'ouverture à l'autre doit être payée d'un certain prix. Comment ne pas être soumis aux sorciers ? Aimé Césaire discernait deux vertus chez J. Amrouche : "Vers l'amont, la fidélité, vers l'aval, l'espérance". On peut reprendre ce jugement pour M. Mammeri : fidélité aux racines et à la mémoire collective, ouverture sur l'extérieur et le renouvellement.

---

<sup>29</sup>. *Entretien avec T. Djaout*, pp.51-52.

<sup>30</sup>. Voir Pierre Monette, "Parcours d'une expérience. Entretien avec Mouloud Mammeri", *Dérives* (Montréal), n°49,1985, spécial *Mouloud Mammeri*.

<sup>31</sup>. Entretien avec André Payette, *Liberté* (Montréal) vol. 13, n°75, octobre 1971, pp.66-67.



**Afifa BERERHI**

**Université d'Alger**

## **LA TRAVERSEE OU LA REMONTEE VERS SOI**

L'expérience romanesque de Mouloud Mammeri interrompue en 1965 après la parution de *L'Opium et le Bâton* est renouvelée en 1982 avec une dernière livraison titrée *La Traversée*.

Ce roman dont l'énoncé titral inscrit l'errance spatiale mais aussi l'exil intérieur, se définit d'abord comme un itinéraire, celui d'une narration qui progresse selon la logique programmée du héros. Le canevas de cette structure linéaire se trouve ponctué de moments apparemment isolés correspondant à des unités diégétiques autonomes qui s'enchaînent cependant dans la mesure où toutes sont des expériences à la fois différentes, singulières et répétitives pour le personnage central porteur d'espoir - ne s'appelle-t-il pas Mourad? - et d' "illusions perdues". C'est qu'à bien des égards, *La Traversée* se construit - croyons-nous - sur le palimpseste du roman balzacien ; mais là n'est pas notre préoccupation, soulignons seulement au passage que Mammeri reste fidèle à la tradition romanesque classique et donc à l'écriture qui inaugura son oeuvre malgré le long silence qui sépare ce dernier roman des précédents.

Ce temps de vacance romanesque consacré par ailleurs à des préoccupations théâtrales, poétiques et anthropologiques, ne manque pas de nous interpeller et de susciter des interrogations quant à son interprétation sur le plan de la continuité, de la rupture ou de la confrontation entre les différentes productions romanesques.

Il y a comme une constante chez Mammeri, c'est ce goût d'amertume qui colle à la peau de ses personnages, lesquels ne finissent pas de se désenchanter. Qu'il s'agisse de Menach (*La Colline oubliée*) d'Arezki (*Le sommeil du juste*) de Bachir Lazrak (*L'opium et le bâton*) ou de Mourad (*La Traversée*), tous filent le désespoir qui les incite au départ.

### *Littérature et oralité au Maghreb*

Mais la promesse du meilleur est illusoire et alors, comme par fatalité toujours le retour s'impose à la clôture du roman qui se boucle sur un lieu clos. La traversée en cercle devient en fin de compte la forme romanesque mythique chez cet écrivain. Mais avant de parvenir à cette expression finale il y a la présence de l'amour aussi fort que discret et de la poésie qui atténuent en quelque sorte cette tristesse ou plutôt cet "optimisme viril qui consiste à dire : la vie est ce qu'elle est".

Quant au caractère disparate de l'oeuvre, il tient pour l'essentiel au fait que chaque roman couvre une période historique déterminée : le temps des affres de la colonisation, puis celui de la seconde guerre mondiale ("cette guerre a tout brouillé. Nul ne sait où est la voie"), la Révolution et enfin l'Indépendance avec les illusions qu'elle a nourries et les déceptions qu'elle a précipitées. C'est bien le contexte socio-historique, toujours différent, qui inspire la singularité des situations romanesques. C'est donc à partir des données constantes, parmi lesquelles figurent aussi un certain nombre de thèmes communs à la littérature maghrébine, confrontées à des champs culturels nouveaux, que s'apprécie la traversée scripturale de Mammeri. Du premier au dernier roman c'est aussi l'état de la traversée de l'auteur lui-même "entre les lignes de ses propres lignes". C'est peut-être là le premier sens que l'on accorde à la traversée, susceptible d'être comprise comme le bilan final d'une aventure romanesque qui nécessite forcément une remontée sans convoquer pour autant la simple lecture répétitive parce que le roman propose d'autres traversées inédites.

Dans le texte le discours fictionnel repose sur une partition spatiale où les lieux prêtent leur cadre à une série de traversées :

- *Alger*, sa périphérie côtière et sa société urbaine inspirent au héros la matière de son article journalistique, la traversée-apologue de la caravane qui a un caractère prémonitoire comme le soulignera plus tard Kamel le rédacteur en chef.

- *Le Sahara* dont la traversée, libératrice et purificatrice, reconstitue l'image initiale de l'homme épris de liberté et d'amour.

- *Tasga* doublement évoqué, dans le temps présent et passé, dit la traversée de Mourad le cavalier solitaire et pur.

- Bien sûr il y a une autre traversée, avortée, celle d'outre Méditerranée que le héros programme dans la tentation de l'Occident et à laquelle il renonce en dernière minute, fort de certitudes acquises - il y a des frontières infranchissables - qu'il expose en épilogue dans un récit épistolaire adressé à Amalia mais jamais parvenu à sa destinataire.

Comme on peut le constater les multiples traversées circonscrites dans les espaces géographiques particuliers constituent des unités narratives dont l'autonomie est accentuée par l'inscription des caractéristiques anthropologiques - la Kabylie, le désert et le Gourar, Alger, sont des régions totalement distinctes et spécifiques.

La caractérisation des lieux par référence aux sites, aux modes de vie, aux moeurs, aux cultures, contribue à la parcellisation du texte conçu comme une succession de récits insulaires. Cependant la particularité vient de ce que les récits - traversées se font écho, l'un annonce l'autre et tous se conjuguent

et programment la fin tragique du personnage central, le sujet de toutes les traversées qui se répètent dans l'espace et le temps de l'identité et de la différence. Toutes les traversées qui sont errance, exil et refuge, promettent chacune une révélation métamorphosante pour chacun des personnages, tous ou presque transformés, notamment après qu'ils aient été soumis à la "folie du désert".

Mais il est d'abord cette folie aveugle des hommes corrompus par leurs idées. Cette folie que Mourad observe en aparté et en toute solitude, il lui fallait la dénoncer avec un réalisme cinglant à peine voilé par la forme allégorique qu'il donne à son article intitulé "la traversée du désert". En fait, il s'agit de la traversée de deux destins qui se poursuivent dos à dos, celui de la masse populaire vivant "dans la tiédeur agraire" et celui des héros, les têtes de files pensantes solitaires et exaltés.

Accablante image que celle d'un peuple moribond qui pourtant forge son éternité par l'extraordinaire résistance aux malheurs jamais vaincus. Son existence tenant de la fragile survie, il la traîne, il la subit, mais sans jamais y renoncer et c'est en cela qu'il triomphe parce qu'il perdure. A sa tête, les "héros", "occupés à trouver la route ou à la déblayer, à l'inventer quelques fois". Ces idéologues investis de leur mission, en arrivent à oublier la raison profonde et primordiale qui les motive. Eux les élus, en avance et en avant, s'éloignent du peuple, ils tombent, ils meurent, des épigones les relaient. Oublieux de la base, ils ne sont que des passagers fougoux.

Tel est le constat à l'origine de l'amertume de Mourad récusant toute démagogie et compromis. "La traversée du désert" est le coup d'arrêt qu'il donne à son statut d' "élu parmi les élus". Alors que d'autres cherchent à entrer au paradis, lui décide d'en sortir parce que cet Eden est quelque part un lieu d'enfer, il suffit d'y voir clair, de s'interroger et de constater que les portes du bonheur, convoité par tous, s'entrouvrent juste de quoi accueillir parcimonieusement ceux destinés à assurer la relève des héros déchus. Insupportable réalité qui fait des idéaux révolutionnaires le ferment des illusions trompeuses, car pour le peuple, rien n'a changé, il continue de croupir. L'échec est là et comme il est, semble-t-il, incontournable, il ne reste plus qu'à l'effacer et c'est un peu dans ce sens que Mourad se programme pour la caravane de la traversée du Sahara.

Le contact avec la nudité du désert est le rite initiatique de la purification. Le périple à travers dunes et reg, au milieu des mirages et dans l'exaltation de la "folie du désert", est une traversée pour la réconciliation de l'homme avec lui-même. C'est la tentative "d'habiter son propre nom". C'est la traversée-remontée vers soi.

Pour une telle expérience, le désert saharien, bien que menacé dans sa virginité, est encore le lieu, d'innocence et de poésie presque mystique pour la rencontre avec la vérité :

*"Le frère Boualem se rend en des lieux semblables à ceux où le dernier des prophètes a reçu la révélation [...] Qui sait si entre le désert et la foi, Dieu n'a pas créé une secrète connivence, comme si, pour se découvrir, la Vérité avait besoin de la parfaite nudité".*

*Littérature et oralité au Maghreb*

*"Les hommes chez qui tu vas seront pauvres [...] ils seront humbles [...] la plupart seront ignorants [...]. Ne les méprise pas pour cela, ils sont les derniers des justes".*

Ceux là même que cherche Mourad, ceux là même auxquels secrètement il s'identifie.

Avec la rencontre des purs, fascinants, épris de liberté et amoureux de *l'ahellil* à l'image du vieux Ba Salem, les caravaniers entrent dans une phase métamorphosante. En homme averti Mourad sait que nul ne résiste à la "folie du désert". Tous attrapent cette maladie libératrice, une sorte de *catharsis* par envoûtement qui opère sur le corps, l'esprit et les sens en effervescence jusqu'à l'explosion qui entraîne l'homme hors des limites que lui impose la conscience de la réalité quotidienne : "*Tu as vu ? Ils étaient loin de la terre...*"

Cette folie du désert est exprimée par l'exécution de danses. Dans l'ivresse choréique, c'est un peu l'accession au monde surnaturel qui se produit, c'est aussi le moment où l'érotisme se donne libre cours. La danse a d'abord lieu à Tasga. Au plus fort de la tension Tama en solo prête son corps au mouvement. Mais dans le désert et dans la nuit, au son d'une musique flûtée, la danse prend une autre dimension, elle est exorcisme, parade amoureuse et duel pour une femme, la nazaréenne désirée, la déesse du désert faite de beauté et de volupté, que Boualem haïssait parce qu' "elle était le condensé de tout ce qui peuplait ses cauchemars" et qu'il veut aimer avec la force qui égale celle de l'interdit ("gommer du paysage cette insulte à Dieu qu'était la beauté des filles").

La métamorphose de Boualem est la plus spectaculaire. Elle commence à se produire déjà dans les propos qu'il tient à Serge au moment où le couple antagoniste ("Serge et Boualem se détestaient cordialement") dissertent sur la réelle mission de Amalia. Boualem livre de lui-même une autre personnalité :

*Serge n'en revenait pas. Comment avait-il pu se tromper à ce point sur Boualem ? Jusque là il l'avait toujours pris pour un moine-soldat, qui s'était trompé de siècle et ramait à contre courant de l'histoire. Et voilà que Boualem, acculé par les faits, au lieu de s'en remettre à la Providence, préférerait poser les vraies questions*

*Serge regarda Boualem et brusquement une certitude s'imposa à son esprit. Tout ce qu'il aimait, il le lisait dans les yeux de Boualem : la certitude aveugle de posséder la vérité, la disposition totale à oeuvrer pour elle, l'indifférence tranquille à l'égard de tout ce qui n'était pas le but sacré. Serge accueillit ce regard comme un filet d'eau fraîche dans le désert aride".*

A l'issue du tête-à-tête et pour la cause du peuple, Boualem le médiéval empli de ferveur religieuse et Serge le communiste se rejoignent : "il faut des croyants comme toi et moi".

Boualem le prolétaire déguisé en moine devra aussi liquider ses fantômes. La Beauté, rivale de Dieu, qu'il avait toujours fuie, voilà qu'il la consume dans le délire des possédés après la danse orgiaque, souillure incontournable bien que détestable : "Il haïssait Amalia et, en même temps, il voulait la boire ou tomber à ses pieds". De retour à Alger, Boualem aura appris au

moins à regarder autrement sa femme, à percevoir la faille dans la voix du maître ("Et si Dieu l'avait floué"), à fondre son corps dans la vague marine. Au total, l'épreuve du désert était l'occasion de la re-naissance.

Pour Mourad, le désert n'est pas une révélation : "Je suis sûr que, si le désert atavique n'est entré que tard dans ma vie, il était inscrit dans mes veines depuis toujours. Peut-être l'ai-je apporté avec moi en naissant". Aussi sa métamorphose est-elle d'une autre nature. La traversée était pour Mourad la nécessaire désertion pour la pleine intégration future de la tribu ancestrale : "Le vaste monde est peuplé de tribus ancestrales et le naïf qui croit pouvoir passer à travers les frontières, il est flambé, 'y a pas d'erreur !"

La traversée de la Méditerranée n'était qu'une velléité d'adolescent impatient et immature ; la traversée du désert est une enjambée dans l'âge adulte, une prise de conscience pour le héros qui sait maintenant qu'il y a des frontières infranchissables. Il ne reste qu'un geste à faire : "Je me présenterai demain, les mains nues, couvert du burnous ancestral, comme un des hommes innombrables que l'on fait durer jusqu'ici. Pour me distinguer de l'un d'eux, il faudra qu'ils y regardent de près". L'auteur de l'article-apologue a maintenant compris l'ordre d'existence. Au désespoir initial des fragiles rêveries juvéniles succède l'espoir dans l'endurcissement de la volonté à raconter le messie salvateur, à l'inventer s'il le fallait, c'est-à-dire à forger dans la pratique sociale les principes de paix, de justice et d'amour. Mourad ne renonce plus, il recommence avec la tranquille ferveur et la détermination certaine d'oeuvrer pour une caravane de héros. Pour lui, le désert a été l'initiation à la croyance. Après la traversée, il est comme Boualem et Serge un croyant. Sa foi est de transformer le monde, son monde, en sachant que l'échec ne tue pas la persévérance.

La traversée du désert a métamorphosé Boualem et Mourad ; elle nous les montre l'un et l'autre poursuivant finalement la même quête, qui n'est pas celle d'Amalia et de Serge originaires, eux aussi, d'une autre tribu ancestrale. Qu'elle soit aristocrate et lui gauchiste, c'est ensemble qu'ils regagnent la terre natale, avec le souvenir du sable chaud qui les a éprouvés certes, mais sans leur faire perdre de vue la mission effectuée pour le compte de la *Standard Oil*. Le trop-plein d'émotions accumulées pendant un mois n'a pas altéré la raison ni le devoir de travailler : "Pour ce soir, vous nous excusez, Serge et moi. Nous avons des masses de notes à revoir et à mettre au point. Demain, je fais le tour des bureaux toute la journée, mais le soir je suis libre". Mais aussi au cours du voyage, ils ne sont jamais débarrassés - sinon par exotisme - de leur peau d'étrangers.

Ils ont été des touristes distants et regardants comme l'indique la scène apothéose qui clôt le périple. La fête sacrée qui rassemble les processions de pèlerins venus de toutes les tribus n'a pas réussi à attirer vers elle Serge et Amalia :

*"Serge fit grimper la land jusque sur la dune haute qui surplombait la place. Avec Amalia, il se haussa sur le toit d'où ils dominaient tout le terre-plein, où tout à l'heure allait se dérouler la bataille entre les pèlerins.*

*"A un signe qu'il ne connaissait toujours pas, Mourad vit les milliers de spectateurs et d'acteurs se coucher dans la poussière. Il fit comme eux,*

*Littérature et oralité au Maghreb*

*le contact du sable contre sa joue était r che et chaud. Serge et Amalia étaient seuls debout au haut de leur esquif...".*

Chacun couvrait l'espace de sa propre tribu.

Ainsi le bon sens de Werwer, Mourad l'a expérimentalement vérifié ; il lui reste donc à retourner sur le lieu des origines, même si c'est pour la rencontre avec la mort, plutôt que de rejoindre l'aéroport pour le piège de l'ailleurs. Mourad pénètre dans Tasga mais déjà et peut-être depuis longtemps, celui-ci n'est plus qu'un village fantôme peuplé de visions du temps passé. Tasga n'est plus là, il ne reste plus que son "tableau" que Mourad en délire peint plus qu'il ne le décrit.

Mais "c'est ainsi que s'achèvent les éternels retours" qui donnent au roman sa dimension tragique. Tragédie de la pureté d'un héros qui souffre de solitude et d'incompréhension.

**Roger FAYOLLE**  
**Université Paris 3**

**"GRATUITÉ" OU "UTILITÉ"  
DE LA LITTÉRATURE.  
REFLEXIONS SUR UN ENTRETIEN  
DE MOULOUD MAMMERI  
AVEC TAHAR DJAOUT.**

J'ai souhaité attirer l'attention sur un entretien de Tahar Djaout avec Mouloud Mammeri, réalisé en 1986 et publié en avril 1987 à Alger par les éditions Laphomic qui contribuent depuis quelques années à ouvrir un plus large espace à la liberté d'expression. Ce texte me semble très important et je crains qu'il n'ait été très mal diffusé et qu'il ne soit guère connu. Les problèmes soulevés ici, à l'occasion de l'évocation de la longue carrière d'un grand écrivain algérien me paraissent à la fois très actuels et universels. Ils concernent tous ceux qui s'occupent de littérature, qui en vivent ou qui s'y intéressent. Ce sont de ces problèmes dont on dit qu'ils sont "éternels" mais qui sont toujours vécus et exprimés dans un contexte historique particulier. Bien sûr, ils sont formulés dans un langage qui varie selon l'évolution des sciences humaines et selon la mode. Depuis quelque temps, celle-ci a rendu bien hermétiques les débats littéraires, souvent limités à des querelles méthodologiques et à des chicanes de vocabulaire "scientifique". Or, Mammeri et Djaout échangent leurs idées dans une langue française précise et claire et ce souci d'être entendus au delà d'un simple cercle d'initiés doit être souligné comme une des premières qualités originales de ce texte. Il pourrait être lu comme une sorte de conte voltairien où dialoguent un jeune et un vieil écrivain sur la signification de leur métier et sur leur rôle dans la société.

A travers les questions sans complaisance de Tahar Djaout et les longues et franches réponses de Mouloud Mammeri, s'esquisse non seulement un débat mais, me semble-t-il, une opposition entre deux auteurs appartenant à deux générations dont l'expérience est fort différente. Au moment de

### *Littérature et oralité au Maghreb*

l'entretien, Mammeri avait soixante-neuf ans. Il appartient à "la génération de 1950" des grands écrivains algériens de langue française avec Feraoun et Dib. Il a publié son premier roman à l'âge de trente-cinq ans, en 1952 : *La Colline oubliée*. Mais on peut dire que cette première oeuvre était déjà une oeuvre de la maturité, lentement élaborée à partir de notes personnelles et largement autobiographiques, rédigées depuis 1940. Sa publication, par les éditions Plon à Paris, souleva une vive polémique. Les colons français d'Algérie voulurent y voir une consécration du succès de l'entreprise coloniale. *L'Echo d'Alger* fit décerner à Mammeri le prix des Quatre Jurys sans que le romancier ait fait acte de candidature. Quant aux militants nationalistes, ils dénoncèrent dans *La Colline oubliée* une oeuvre de "reniement" : traître à son peuple, Mammeri leur paraissait s'être réfugié dans "la théorie de l'art pour l'art" (article de Lacheraf dans *Le Jeune Musulman*). L'itinéraire de Tahar Djaout est, bien sûr, très différent. Né en 1954, il débute très jeune et il publie, à vingt-sept ans, aux éditions de la S.N.E.D. à Alger, son premier roman : *L'Exproprié*. En 1984, il est accueilli aux éditions du Seuil à Paris et il obtient le prix de la Fondation Del Duca pour *Les Chercheurs d'os*. Il est donc très vite intégré à la communauté littéraire où la place faite aux écrivains algériens de langue française n'est plus guère contestée, même s'ils occupent une position marginale. "Génération de 1950", "génération de 1980", que le monde a changé ! La façon d'écrire des oeuvres littéraires et d'en parler, aussi. Voyons comment.

Dès le début de l'entretien, Mammeri se montre soucieux du monde dans lequel il vit. Il ne se présente pas comme un écrivain appartenant à la république idéale des Lettres, mais comme un homme inséré dans un espace et un temps bien définis. Il souligne sa "chance" de vivre "un moment passionnant", une "période de transition" qui donne "le vertige" : vertige "des certitudes et des idéologies" (p.11-12). Il n'est plus possible aujourd'hui d'être assuré de la vérité ni d'avoir une bonne conscience d'humaniste mais, en même temps, des fanatismes furieux et exclusifs s'affrontent. A Djaout qui lui objecte que de telles réflexions sont bien "loin de la littérature" (p.12), Mammeri oppose son refus catégorique de penser la littérature en dehors des préoccupations sociales du moment : "Si la littérature n'était que de l'enfilage de façons de dire.... sans rien derrière..... ou au dessous..... il y a beau temps que les hommes auraient cessé d'en faire." (p.12). Il ne conteste pas que l'écrivain soit avant tout un créateur, mais il ne conçoit pas cette création sans finalité morale : il se veut "créateur d'un monde plus conforme à nos exigences profondes" (p.25). Ce qui ne signifie pas inventeur d'utopies consolantes : ses quatre romans s'inscrivent dans l'histoire de l'Algérie des années 50 aux années 80 (p.25-26) et il s'est constamment attaché à "décrire la réalité algérienne" (p.31).

Il est caractéristique qu'il préfère dire "nous" plutôt que "je". Il parle de "nos exigences profondes", du "monde où nous vivons", de "notre conviction" (p.25). Même lorsqu'il évoque l'activité particulière de l'écrivain, ce n'est pas pour en faire le privilège d'un mage, d'un prophète ou d'un initié séparé des autres, car il constate simplement que "certains d'entre nous créent" (p.46) et que "nous adhérons volontiers à leur entreprise", unissant ainsi dans une même communauté l'écrivain et son public. Dès les premiers échanges, il



souligne qu'il est, à ses yeux, impossible d'écrire sans tenir compte de ses lecteurs et il résume "la situation en porte-à-faux" des écrivains de sa génération, soucieux de dire le peuple algérien mais privés de leur "public naturel" et contraints d'écrire "pour l'intelligentsia de Saint-Germain des Prés" (p.19). Plus loin, il s'affirme incapable de croire à la validité d'une création littéraire individuelle et gratuite :

*"Le monde que le poète crée n'est crédible, n'est souhaitable que s'il n'est pas absolument gratuit, s'il garde avec le monde réel des rapports tels qu'il emporte notre conviction." (p.25)*

Car, autant que son expérience de créateur, lui importe celle qu'il peut permettre à son lecteur de faire, acceptant ainsi ce qui n'est peut-être qu'une sorte de postulat :

*"Les hommes ne sont vraiment prêts à lire (et en tout cas à retenir) que le Verbe qui, d'une façon ou d'une autre, éveille en eux des résonances." (p.23).*

Il manifeste ainsi, simplement, son refus d'une modernité qui suppose la rupture de solidarités humaines fondamentales et il préfère "la simple humanité des hommes" à "la civilisation techniciste" (p.42) qui brise le groupe et isole les individus. Il reconnaît avoir toujours montré dans ses romans que l'émigration "loin du village" signifie la fin de "la vie heureuse dans le groupe" remplacée par ce qu'il nomme une "insertion douloureuse dans la rigueur des choses" (p. 43). Ce mouvement de pénible exil qu'il prête aux principaux héros de ses romans ne lui paraît pas correspondre à ce que Djaout appelle "les destins obligés des hommes de sa génération" (p.41) mais, bien au contraire, à ce qui, "depuis plus de trois quarts de siècle", est "l'histoire d'un très grand nombre d'Algériens" (p.42). Il s'oppose ainsi nettement à son jeune interlocuteur qui se demande s'il n'était pas "nécessaire de sortir du groupe pour s'en sortir" (p.42), en donnant à cette expression banale le sens d'une aspiration farouche à la réussite individuelle. Tahar Djaout semble ne pas avoir le sentiment de s'être douloureusement extrait d'une communauté originelle pour entrer dans celle des artistes et des écrivains. Mammeri, même quand il s'est trouvé intégré à la cohorte des praticiens de l'Art, continue d'affirmer sa fidélité à une réalité première et heureuse, qu'il rêve non pas de préserver contre le cours inflexible de l'histoire, mais de porter avec lui vers plus de bonheur. Aussi répond-il à Djaout que l'étrange personnage d'ltto dans *L'Opium et le Bâton* n'introduit pas une bizarre disparate dans ce terrible récit de guerre mais offre "l'image symbolique des futurs pour lesquels Bachir se battait." (p.45).

Nos deux romanciers renouvellent donc le sempiternel débat sur l'engagement de l'écrivain et Mammeri explique clairement, fort d'une longue et souvent douloureuse expérience, ce qu'est pour lui le véritable engagement. Il observe qu'il s'agit pour les Algériens d'une "notion importée" (p.27). Elle avait été mise en avant en France par des écrivains soucieux, tel Sartre, de s'engager au côté des victimes de la violence et de l'exploitation économique. Mais, dans les pays où les victimes ont réussi à porter au pouvoir leurs "porteparole", l'engagement s'est changé en éloge obligatoire de ce nouveau pouvoir supposé à jamais "libérateur". Mammeri est, sur ce point, d'une par-

faite intransigeance. Refusant de confondre engagement et "embrigadement inconditionnel" (p.29), il affirme que l'engagement véritable doit être "protestation de l'intelligence contre la violence" (p.30) et, lui qui a tant fait pour que survivent les poèmes de Si Mohand et les contes traditionnels berbères, il laisse entendre que c'était là l'engagement le plus authentique car "on ne fait pas de culture sur commande" (p.54).

En défendant de telles positions, Mammeri se trouve dans le droit fil de l'engagement sartrien, tout en réinventant une partie de la réponse qu'en 1944 Georges Bataille apportait à la question : "La littérature est-elle utile ?"<sup>1</sup> L'auteur de *L'Expérience intérieure* s'insurgeait contre "la littérature de propagande" telle que le fascisme l'avait organisée : "la fatalité du fascisme est d'asservir : entre autres de réduire à une utilité la littérature." (*op. cit.*, p.12). Se résigner à se rendre utile de la façon que lui indique un pouvoir hostile à toute création libre, c'est, disait Bataille, le fait de l'écrivain "faible" qui vient se mêler docilement aux victimes au lieu de leur montrer la liberté.

Mais c'est bien sur le thème central de la liberté de l'artiste que les conceptions divergent, en France comme en Algérie et comme ailleurs, en 1950 comme en 1850 et comme en 1990. Bataille, en 1944, comme Gautier en 1850 et comme Djaout en 1987, s'insurge contre toute conception instrumentale de la littérature. Oui, mais les temps ne sont pas les mêmes et les arguments échangés dans la polémique ne sont jamais équivalents.

Djaout souligne "la fonction-révélation" de la littérature" (p.24). Pour lui, la liberté du créateur consiste à "faire exploser la forme", à "briser des contraintes", à "aider à la création de quelque chose d'autre". La tâche de l'écrivain, sa force, c'est de "contraindre les mots et leurs agencements à des usages insolites". A aucun moment, Djaout ne dit "nous". Il a recours à un "on" très vague pour résumer ce qu'il fait, lui, écrivain, séparé des autres qui sont "les hommes" : "On brise les chaînes, on habitue les hommes à prendre avec l'ordre des choses (.....l'ordre, ce vilain mot) des libertés (....la liberté, ce beau mot)." En somme l'écrivain se distingue en ce qu'il peut "faire concurrence à Dieu" et se conduire "comme un demiurge" (p.24). Djaout ne voudrait pas qu'on reconnaisse comme un écrivain seulement "celui qui a quelque chose à dire". (p.21)

Mammeri admet volontiers que la valeur d'une oeuvre ne dépend pas du sujet traité : "La valeur vraie d'un livre ne se confond pas avec les valeurs (elles, de convention) des événements qu'il relate et redire un héros ne rend pas plus héroïque la narration." (p.22). La liberté de l'artiste est bien liberté d'invention. Il revient à plusieurs reprises sur la nécessité de se délivrer des stéréotypes et des oppositions trop facilement manichéennes entre héros totalement positifs et personnages totalement négatifs. Si l'écrivain doit libérer le langage, c'est d'abord en ce sens là : en opérant une libération de pesanteurs idéologiques qui asservissent le langage plutôt qu'en cherchant à inventer un

---

<sup>1</sup>. Article publié dans le journal *Combat* le 12 novembre 1944, repris dans les *Oeuvres Complètes* de Georges Bataille, Gallimard, tome XI, p.12. Ce texte est donc paru trois ans avant la fameuse série d'articles de Sartre : "Qu'est-ce que la littérature?"

langage neuf à partir des "mots de la tribu" comme a voulu le faire toute la révolution poétique entreprise en France depuis plus d'un siècle.

Bien sûr, il est impossible de représenter la réalité telle qu'elle est. Il est nécessaire d'éviter le piège du réalisme, même s'il s'est affublé de l'épithète "socialiste". Mais Mammeri n'imagine pas qu'il puisse exister une invention pure qui manifeste absolument la totale liberté de l'art, pas plus qu'il n'existe une pure reproduction du réel qui puisse se prétendre artistique. Du constat de cette double impossibilité résulte une conception de l'art comme "infidélité" : "l'art est dans l'infidélité, dans la distance que l'écrivain introduit entre sa création et la réalité vécue." (p.35). Sa liberté de créateur consiste essentiellement à pouvoir dépasser les apparences en un mouvement qu'il définit par deux images : celle d'une percée ("percer à travers la couche la plus superficielle pour arriver à une vérité plus profonde." (p.37)) ou d'une plongée ("la mesure de la plongée est probablement fonction du talent ou, à plus forte raison, du génie, mais, courte ou abyssale, la plongée est inévitable." (p.38)). La modestie de Mammeri se retrouve ici. Pour lui, l'écrivain n'est pas un nouveau Moïse, prenant de la hauteur pour échapper aux hommes et dominer le réel. Il est au contraire celui qui plonge au coeur de la réalité pour en découvrir le sens, celui qui introduit une distance par rapport à la surface en explorant les profondeurs. Il devient alors capable de rendre compte du "modèle vrai" (p.31) et c'est ce que Mammeri estime avoir fait en dévoilant dans ses fictions romanesques, depuis *La Colline oubliée* jusqu'à *La Traversée*, la réalité algérienne du moment sans prendre au sérieux les "figures d'artifice imposées par une mauvaise idéologie" (p.31) non plus que les apparences superficielles de la vie.

Tel lui paraît être le difficile et nécessaire exercice de la liberté d'écrivain qu'il s'arroge sans la transformer en un privilège, à ses yeux exorbitant : celui de parvenir, comme l'envisage Djaout, à "se détacher de toute référence au réel" pour inventer "une sorte de création absolue" (p.32). Il se sépare sur ce point de son jeune interlocuteur, comme il se séparerait de Bataille, pris tout à l'heure comme représentant emblématique de l'affirmation de la littérature comme liberté par rapport à toute propagande et qui, dans le même article de 1944, soulignait "le fait que la littérature se refuse de façon fondamentale à l'utilité." (*op.cit.*, p.13). L'oeuvre littéraire ne saurait être utile. Elle est le fruit de la solitude. La "vraie tâche de l'écrivain" "est d'user de liberté" ou "d'incarner tout au moins la liberté dans ce qu'il dit.". "C'est pour cela, conclut Bataille, qu'il n'est pas à la remorque des foules et qu'il sait mourir dans la solitude." (*ibid.*) Voilà bien une façon suicidaire d'exercer sa liberté que Mouloud Mammeri ne saurait approuver et à laquelle Tahar Djaout, s'il était celui qui répond et non pas celui qui interroge, se rallierait peut-être volontiers. Mais comme il laisse assez entrevoir, dans ses questions, quelles sont ses propres préférences, j'ai cru pouvoir caractériser ainsi sa position : "s'en sortir", ne serait-ce pas, pour être écrivain, choisir la solitude et se consacrer totalement à son art ?

Il est remarquable que ces deux romanciers algériens de langue française n'abordent qu'accessoirement, à la fin de leur entretien, le problème de

la langue. Les lamentations bien connues de ceux qui se plaignent de devoir abandonner la langue arabe pour écrire en français apparaissent à Mammeri comme d'hypocrites déplorations "de bon ton" (p.47), surtout quand les mêmes pleureurs se refusent à admettre que le même problème se pose aux Berbères obligés de s'exprimer en arabe (p.48).

Djaout fait observer qu'il n'est pas possible de dire la vérité profonde de l'Algérie, comme le souhaite Mammeri, si l'on s'emploie à "dire les Algériens [...] dans la langue de leur dominateur." (p.47) Mammeri estime que c'est là un problème secondaire. Il ne souhaite pas mettre l'accent sur la façon dont l'écrivain algérien de langue française se coupe de ses racines en écrivant en français : ce thème rebattu de l'aliénation individuelle lui semble être un mythe dérisoire. La véritable coupure, qui est en effet "cruelle" est celle qui sépare l'écrivain algérien du public algérien. Mais cette coupure "ne tient pas aux qualités (ou aux tares) intrinsèques d'une langue". "Algérien, on peut faire dire au français, comme d'ailleurs à n'importe quelle autre langue, à peu près tout ce que l'on veut." (p.48).

Evoquant sa propre formation, familiale et scolaire, qui est pluriculturelle (berbère, arabe et française), Mammeri se réjouit d'avoir bien appris, très tôt, à s'exprimer en français, car cette langue est "un instrument de libération, y compris d'elle-même" (p.49). Il a aimé cette langue qui lui a donné les moyens "d'être au monde amplement" (p.31) et de considérer qu'une culture pouvait être "étrangère" sans être pour cela "ennemie" (p.51). De cette manière, le groupe heureux originel, dont il avait fallu sortir, s'est trouvé en quelque sorte agrandi et il n'y a pas eu de sentiment de rupture. Vers la fin de l'entretien, Mammeri oppose avec force ce bonheur d' "être au monde amplement" au malheur de s'enfermer dans de "petits ghettos portatifs" (p.51).

Ces réflexions finales me paraissent illustrer l'éloge qu'il a osé faire, au début, de l'école laïque : "l'école que la Troisième République française" avait fait construire "dans un petit village haut perché à l'extrême pointe d'une colline de la Haute Kabylie" (p.14). "Pièce rare", fait remarquer Djaout, "dans le panorama général". "C'est vrai, répond Mammeri, mais, sans cette exception, qui sait ce que les milliers d'élèves qui en sont sortis [...] auraient vécu. L'école, c'était, au moins au début,.... notre seule fenêtre sur le monde. Les vitres, je l'avoue, étaient plutôt des prismes déformants.... Mais cela, je ne devais l'apprendre que plus tard.... et puis, de toute façon, c'était le prix à payer." (p.14). Eloge nuancé, mais qui en étonnera sans doute plus d'un, surtout dans la jeune génération, de ce qui était l'école de la colonisation. Le message laïque est passé et c'est sur ce point qu'avec Mouloud Mammeri, je voudrais insister. La conception qu'il présente du rôle de l'écrivain me paraît très proche du rôle de l'instituteur, au sens étymologique, et si noble, du mot : celui qui établit dans la connaissance des choses et construit des individus adultes. Telle a été, selon Mammeri lui-même, sa propre fonction de romancier dans les années 50 : il a changé le statut littéraire de l'Arabe, il a voulu "desceller" tout le poids des préjugés et, au prix du scandale, "faire entrer la vie des hommes algériens dans le commun lot des autres vies." (p.19) en les arrachant à la caricature méprisante et infantilissante de "l'indigène". S'il pense qu'écrire, c'est "avoir quelque chose à dire" (p.21), c'est bien qu'il identifie en quelque sorte l'écrivain au maître qui sait et qui a un savoir à transmettre à

ceux qui ne savent pas. Enfin, l'école laïque est, dans les réponses de Mammeri, implicitement considérée comme le lieu où accéder à ce qu'il appelle "la pensée de l'Occident" (p.28) dont la supériorité tient, selon lui, à ce qu'"elle offre elle-même les instruments de sa propre contestation" (*ibid.*) à la différence d'autres cultures et d'autres idéologies qui n'admettent que "l'hosannah" et l'"autodithyrambe" (*ibid.*). L'apprentissage de l'esprit critique et la découverte de valeurs universelles, tel est bien pour Mouloud Mammeri l'apport irremplaçable de l'esprit de l'enseignement laïque.

Je dirai pour conclure qu'il y a là un "message" d'une pressante actualité.

L'exemple de Mouloud Mammeri est pour nous décisif. Il illustre parfaitement l'esprit laïque tel qu'il est urgent de le ranimer aujourd'hui face aux intolérances et aux fanatismes. Il a su défendre et illustrer d'une part une identité culturelle, la sienne, celle de sa collectivité originelle, alors qu'elle était étouffée à l'intérieur d'un état-nation monolithique, et, d'autre part, les droits de l'homme comme légitime revendication universelle, vécue au coeur des relations conflictuelles de toute société vivante, algérienne ou française ou chinoise, etc. Il n'oppose pas la nécessité de l'affirmation d'une identité particulière, faite d'un héritage et de projets, à la prétention, parfois qualifiée d'impérialiste (par référence au passé colonial et au présent néo-colonial) d'étendre à tous les états et à tous les peuples le respect de droits universels. En effet, si ces droits ne restent pas des fleurs de rhétorique, ils doivent permettre à tous de sortir de leurs "ghettos portatifs" sans renoncer pour cela à leurs caractères propres. N'y a-t-il pas là un ultime et pressant appel qu'il nous faut entendre ? N'y a-t-il pas là un "engagement" à prendre que tous ceux qui écrivent ne devraient pas considérer comme une servitude ?



# ***INTERTEXTUALITÉS***





**Denise BRAHIMI**  
**Université Paris 7**

## **L'AMOUR ET LA GUERRE**

La guerre dont il sera question est la guerre d'Algérie.

Les historiens s'accordent à reconnaître que dans le rapport hommes/femmes, la guerre représente un moment particulier, en rupture avec l'avant comme avec l'après. C'est globalement, pour les femmes, un moment d'émancipation et de participation accrue, exceptionnelle, à la vie collective. On peut affirmer qu'elles ont eu accès, pendant quelques années, à la vie publique - terme qui peut paraître discutable dans la mesure où la résistance armée des Algériens ne pouvait prendre alors qu'une forme clandestine, mais l'important pour les femmes était d'y jouer leur rôle aux côtés des hommes - sous diverses formes, par des types d'action radicalement différents de ceux qui leur reviennent traditionnellement dans la sphère du privé.

Les femmes algériennes ont participé à la guerre de libération de leur pays, comme combattantes aux côtés des hommes dans les "maquis", comme infirmières, comme agents de liaison, de renseignement, comme porteuses de bombes, etc. Ce rôle à l'époque ne leur a été contesté par personne. Les problèmes ont commencé - ou recommencé - après l'indépendance, quand les hommes ont prétendu les faire rentrer dans le rang. Sans insister plus longtemps sur ce rappel historique, on imagine bien qu'il est intéressant de voir quelle représentation de ces faits a été donnée par la littérature, celle des hommes et celle des femmes, dans les années postérieures à l'indépendance de l'Algérie (1962).

C'est pourquoi l'étude ici proposée portera sur deux romans algériens à peu près contemporains et consacrés à ce même sujet. Le roman "au masculin" est celui de Mouloud Mammeri, *L'Opium et le bâton*, de 1965 ; le roman "au féminin" est celui d'Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, de 1967. Ils évoquent l'un et l'autre la guerre d'Algérie, sinon de manière autobiographique, du moins personnellement, à partir d'une expérience vécue.

Notre étude des deux romans sera très partielle. Mais comme il arrive dans un travail volontairement restreint, cette analyse n'a de sens que si elle est minutieuse et tente d'échapper à l'impressionnisme en se soumettant aux

rigueurs d'une formalisation. On s'aperçoit en effet que pour définir le point de vue de chaque auteur sur l'ensemble des situations décrites, il faut entrer dans le détail de plusieurs types de relations. Ne doit-on pas examiner à la fois la manière dont chacun d'eux représente les personnages de son propre sexe et ceux de l'autre ? Or il y a déjà là quatre ensembles de représentations.

D'autre part, dans ces romans partiellement autobiographiques, d'apprentissage ou de formation, qui sont aussi consacrés à un fait collectif et historique, la guerre d'Algérie, on doit au moins examiner le comportement des personnages des deux sexes à un double égard, face à l'amour et face à la guerre - ce qui est d'ailleurs les inscrire dans une grande tradition romanesque, où l'on retrouverait par exemple Tolstoï et Hemingway. La guerre d'Algérie, pour ces auteurs comme pour les lecteurs français auxquels leurs livres sont largement destinés, était extrêmement présente au moment de leur parution ; affectivement, elle le reste aujourd'hui. D'où la tentation d'une lecture idéologique, événementielle, qui consisterait à voir comment les auteurs se situent par rapport à cette guerre et ce qu'ils en disent. Ce n'est pas le point de vue de cette étude, qui s'en tient rigoureusement à la confrontation de ce que les deux livres peuvent nous apprendre sur la différence du masculin et du féminin. Ils nous instruisent là-dessus à la fois parce que les auteurs sont un homme et une femme, et parce qu'ils parlent de personnages masculins et féminins.

Pour éviter tout glissement hors du point de vue choisi, et pour tenter de cerner cet ensemble complexe de relations, nous avons eu recours à une formalisation qui surprendra peut-être dans un premier temps, mais que nous espérons efficace et claire, dès qu'on en aura acquis le maniement. Il faut se rappeler que l'enjeu de cette étude est une comparaison entre la manière dont deux auteurs, un homme et une femme (*H et F*) représentent leurs personnages masculins et féminins (*h et f*). On peut donc dans un premier temps figurer par leurs initiales quatre types de relation à examiner du point de vue de leur ressemblance et de leur différence :

*Hh et Ff*  
*Hf et Fh*

avant d'introduire l'amour et la guerre, sous la forme *a* et *g*, donnant lieu à huit types de relation.

1/ Pour s'en tenir d'abord aux aspects formels des deux livres, comportant la composition et les personnages, on les trouve encore très comparables et même symétriques :

*H* se représente lui-même sous la forme de *h* et définit à travers lui un certain type de comportement masculin ; il le complète en entourant *h* de quelques comparses : *h'*, *h''*, qui représentent d'autres possibilités dans un rapport dialectique avec *h*.

Par ailleurs, *H* met en relation *h* avec deux ou trois *f*, bien caractérisées, qui sont différentes formes d'attitudes féminines, aux prises avec la guerre et avec l'amour.

De la même manière, *F* se représente sous la forme *f*, qui est un comportement féminin considéré comme objet d'étude et d'analyse ; d'autres *f*, *f'* etc. l'entourent de manière à constituer des variantes ; *f* est mise en relation avec deux ou trois *h* qui représentent des types d'hommes ou d'attitudes masculines à caractéristiques différentes.

La symétrie est donc remarquable, les romans parfaitement comparables et les différences, de ce fait, d'autant plus significatives. Or elles apparaissent très vite, dans ce même domaine que nous avons considéré comme celui de la composition, dès que l'on sort de considérations purement formelles.

La différence joue entre ce qu'on pourrait appeler les relations croisées, *Hf* et *Fh*, qui ne sont pas du même ordre.

Soit *Hf* : les personnages *f* apparaissent dans le livre de *H* sous une forme épisodique et extérieure. Trois exemples :

*f* = *Itto* ; cette jeune femme marocaine, fiancée avec un homme de son pays, doit l'épouser un mois après sa rencontre de hasard avec Bachir. Bachir et Itto vivent cet épisode passionnel de manière intense, en le sachant limité à ce court délai, qui constitue aussi un court ensemble de pages, au coeur du livre, sans dépassement ni retour.

*f* = *Claude* ; c'est la maîtresse de Bachir au début du livre ; il souhaite la quitter et le fera pour partir au maquis. Ils se revoient une seule fois, très brièvement ; il n'y aura point de lendemain, ni d'ailleurs aucune incidence à l'intérieur du livre.

*f* = *Tassadit* ou *Farroudja* ; femmes kabyles traditionnelles ; bien qu'elles soient de son village et éventuellement de sa famille, Bachir, qui les revoit à l'occasion de la guerre, n'a aucun contact avec elles. *H* les traite comme ce qu'on pourrait appeler des figurantes actives.

Soit maintenant *Fh* : Les personnages *h* apparaissent dans le livre de *F* de manière constante, à la fois vus de l'intérieur et consubstantiels à *f*.

*h* = *Omar* ; ce personnage, figure de jeune intellectuel, prend la parole (à la première personne du singulier) en alternance avec Nfissa. Le livre comme roman d'éducation, est presque autant le sien que celui de la jeune femme.

*h* = *Rachid* ; devient très vite le mari de Nfissa et partage avec elle, même s'il la vit de façon différente, l'expérience centrale de l'amour ; même lorsque la nécessité les sépare, Nfissa vit constamment avec lui, de manière consubstantielle.

De *H* à *F* la forme de présence reconnue à l'autre sexe est donc tout à fait dissemblable.

On pourrait dire que *H*, conformément à la pratique dominante dans la société qu'il décrit, pratique une sorte d'enfermement de la femme sous la forme symbolique du traitement de *f*. Tandis que *F* exprime l'aspiration à mêler les destins de l'homme et de la femme, sous la forme d'un constant rap-

port *fh* se refusant à l'exclusion. Le point de vue de *H* serait celui d'un constat de réalité, celui de *F* serait le désir (utopique ?) de changer cette réalité. Cependant on peut aussi inverser cette affirmation, et considérer que *F* exprime la réalité de la femme, dont le destin est toujours en rapport avec la présence de l'homme, tandis que *H* exprimerait un certain désir de l'homme, qui voudrait maintenir la femme dans des limites extrêmement contrôlées. De cette première approche, encore formelle, on ne peut donc tirer que des observations, et non des conclusions.

2/ Sortant de la composition des livres, on envisagera maintenant leur thématisme. Ce qui oblige à préciser et à affiner la formalisation.

*La guerre et l'amour* : les personnages seront examinés dans leur rapport à ces deux situations, que les romans entremêlent. Le recours à deux nouvelles initiales pour les désigner, *a* et *g*, entraîne le passage de quatre à huit types de relation :

<i>Hha</i>	et	<i>Ffa</i>
<i>Hhg</i>	et	<i>Ffg</i>
<i>Hfa</i>	et	<i>Fha</i>
<i>Hfg</i>	et	<i>Fhg</i>

Le point précis sur lequel on a d'abord fait porter l'examen est le rapport de *a* à *g* dans ces différentes relations. On constate en effet que les formules *H* présentent généralement une dissociation entre *a* et *g*, tandis qu'on ne la trouve pas dans les formules *F*. Voici alors l'hypothèse qui donne son sens à cette recherche et qui prend corps peu à peu au cours de son développement : l'auteur *H* tendrait à souligner les incompatibilités, les contradictions, les ruptures nécessaires (notamment entre les exigences individuelles ou collectives), dramatisation qu'on pourrait de ce fait considérer comme la vision masculine du monde dans un certain nombre de sociétés ; tandis que l'auteur *F* tendrait à voir des continuités, des prolongements et des mélanges qui seraient le propre de la vision féminine dans sa différence.

Précisons cette hypothèse en prenant appui sur les deux romans.

On se situera d'abord dans la problématique générale du livre, la plus manifeste, celle qui est incluse dans la représentation du personnage principal, ici dans les relations *Hh* et *Ff*.

*Hh* : il est montré clairement que *Hha* et *Hhg* sont incompatibles : Bachir quitte Claude sa maîtresse pour partir au maquis ; ils sont séparés définitivement par la guerre. Bachir rencontre Itto dans un entracte de la guerre ; leur liaison dure aussi longtemps que cet entracte, il la quitte pour repartir au combat. Ali et Tassadit se rencontrent grâce à une péripétie de la lutte clandestine, mais cet amour ne se réalisera jamais puisqu'Ali est tué au combat. Il est clair que pour *H*, même lorsqu'elle est nécessaire, la guerre est un cataclysme entièrement contraire au bonheur personnel de l'individu.

*Ff* : il apparaît au contraire que *Ffa* et *Ffg* sont intimement liés. Nfissa connaît son premier amour, pour Karim, dans la guerre où elle s'est engagée (et qui leur a permis de se rapprocher intimement). Après la mort de Karim,

elle se réengage d'une autre façon, et connaît ainsi Rachid, avec lequel elle vit un amour entièrement lié à leur situation dans la guerre. Les deux combats à mener vont également dans le sens de l'émancipation, et donc de la réalisation de soi qu'elle recherche.

Le problème n'est pas d'optimisme ou de pessimisme, la vision de *F* est aussi douloureuse, incertaine et complexe que celle de *H*, mais elle l'est d'une façon différente. Les deux parcours sont initiatiques ; celui de *Hh* est marqué par des renoncements, des mises à distance, débouchant sur un mélange d'exigence et de scepticisme ; celui de *Ff* est une recherche constante pour des engagements plus forts, plus pleins, plus signifiants. La première démarche, *Hh* est à la fois intellectuelle et active, la seconde, *Ff*, est existentielle, jamais passive malgré les apparences et les replis.

On pourrait dire cependant que la valeur générale de ces observations est compromise par le fait qu'il s'agit dans les deux cas d'une image de soi, et d'une image interne au groupe sexuel envisagé (*Hh* et *Ff*). Il convient donc de voir aussi ce qu'il en est des images externes, concernant l'autre groupe. On confrontera l'examen des relations *Fh* et *Hf* à celui des deux relations précédemment étudiées. Le but est de localiser plus précisément les différences, qu'il est difficile de rendre signifiantes (en évitant de retomber dans les clichés) tant qu'elles sont polymorphes.

Soit la relation *Fh*.

Elle donne des résultats très semblables à ceux que dégagait l'analyse de la relation *Hh*. Ce qui veut dire en d'autres termes que *H* et *F* donnent à peu près les mêmes indications sur la relation *ha/hg*. L'auteur *F* considère elle aussi que le personnage *h* a beaucoup de mal à réaliser le conjonction *ag* et tend beaucoup plus souvent à la disjonction de ces deux termes.

Le cas est tout à fait flagrant pour *Fh* où *h* = Omar. Omar ne peut concilier son rôle d'intellectuel révolutionnaire, ni pendant ni après la guerre, avec l'amour qu'il éprouve peut-être, sans doute, pour Nessima et qu'elle lui demande de vivre pleinement. Il décrète cet amour incompatible avec le rôle qu'il estime être le sien.

Pour *h* = Rachid, *F* reste, et laisse son lecteur, dans beaucoup d'incertitude. Après une période d'amour intense et partagé, Rachid est séparé de Nfissa par les nécessités du combat (mais il semble parfois qu'il aurait pu y échapper) et leurs retrouvailles, par la suite, s'avèrent difficiles, incomplètes, marquées d'une sorte de handicap auquel Rachid semble plus sensible que Nfissa. Rachid n'est peut-être pas loin des positions d'Omar, qui n'accepte la relation amoureuse que si elle ne présente aucun risque d'attachement.

On voit par ces exemples rapidement évoqués que la dissociation *ha/hg* est indiquée par *F* comme elle l'était par *H*. La vision de l'homme est assez semblable, on verra que les termes même le sont parfois.

Soit maintenant *Hf*, l'autre relation croisée. Elle est au contraire le lieu principal de la différence entre *H* et *F*. On se souvient que pour *F*, les deux relations *fa* et *fg* sont très liées, le plus souvent mêlées et superposées. Telle n'est pas la vision de *H*, en tout cas, il semble faire une distinction. Lorsque *f* = Tassadit ou Farroudja, ces femmes traditionnelles, sans doute parce qu'il n'y a pas à proprement parler de relation *fa*, vivent pleinement la relation *fg*,

### *Littérature et oralité au Maghreb*

sans hésitation ni réserve. En revanche, lorsque  $f = \text{Claude}$  ou  $\text{Itto}$ , c'est-à-dire des femmes suffisamment émancipées pour vivre intensément la relation  $fa$ , il n'y a plus de relation  $fg$ , sinon passivement, comme retombée inévitable de  $g$ . A noter que ce n'est pas affaire d'intelligence ni de sentiment : cette seconde catégorie de femmes est parfaitement capable de comprendre la guerre, de l'analyser, et d'en souffrir. Mais elle s'en trouve exclue, pour des raisons variées.

Les rapports de la femme à l'histoire, tel pourrait être le lieu de la plus grande divergence. Mais la convergence sur une même vision de l'homme, comme lieu de la coupure et de la dissociation, n'est pas moins à interroger.

Le rapprochement  $Hh - Fh$  introduit une problématique de la coupure relative à  $h$ , pour lequel  $F$  emploie le terme de mutilation. C'est Omar qui parle : "Ceux qui demain, devront devenir, avec l'illusion de diriger, les instruments des poussées collectives, seront nécessairement mutilés ; cela prend trop de temps à un homme de chez nous pour réparer sa rupture avec la vie (traduisons : avec la femme)... Cela demande trop d'attention et trop d'intelligence, cela mange un homme !...". Omar insiste sur le "chez nous" qui renvoie à une société particulière, où la séparation des sexes est de tradition. Cependant, le phénomène de l'après-guerre, comme temps de la castration masculine est abondamment représenté en littérature : que l'on songe à l'*Aurélien* d'Aragon, et plus explicitement au *Soleil se lève aussi* d'Ernest Hemingway. Il n'est donc pas interdit de généraliser les résultats ici acquis, d'ailleurs suffisamment considérables en eux-mêmes puisqu'ils sont le fait d'un consensus  $HF$ .

Le fait important, dans l'existence vécue au sein de nos sociétés, ne serait pas que la femme soit un être castré, à supposer que l'on admette peu ou prou cette théorie, mais bien plutôt le fait que l'homme soit un être castrable, et constamment menacé de l'être, pendant la durée de sa vie. Ce qui est décisif, dans la vie humaine intra-historique, c'est cette fragilité de l'homme, conscient de l'être et de payer au prix fort pour sa virilité. Tandis que la femme peut se considérer comme en deçà ou au-delà, mais en tout cas à l'abri de cet avatar mutilant. Son destin n'inclut pas la coupure, il est de l'ordre de ce qui continue, du côté de la maintenance, même pendant la guerre.

Les divergences apparaissent avec l'interprétation que l'on peut donner de cette maintenance. C'est ici qu'entrent en dissemblance les relations  $Ff$  et  $Hf$ .

Pour l'homme, ici  $H$ , la tendance est grande de rabattre ce pouvoir de maintenance sur le biologique, sans doute parce qu'il connaît d'abord la femme comme mère, mais aussi parce que le biologique est en effet du côté de la permanence, la moins soumise à l'événement. Le biologique est une interprétation du pouvoir de maintenance, d'autant moins évitable dans la société traditionnelle que le rôle des femmes est en effet maintenu à ce niveau. Pour la femme, ici  $F$ , qui écrit et veut prendre en main son destin, il est de première importance de s'insérer dans l'histoire. D'où le caractère total (celui qu'on dit hystérique) de ses adhésions et engagements : Nfissa, de  $F$ , entre

dans la guerre de manière beaucoup plus immédiate, spontanée, sans réserve, que ne le fait Bachir de *H*.

Une autre différence, soulignée par *F*, concerne ce qui prémunit *f* = Nfissa contre le risque et le sentiment de dispersion, tandis que *h* = Rachid éprouve au contraire la peur de se perdre dans l'action. Le pouvoir de maintenance des femmes, selon *F*, n'est pas de l'ordre du biologique, mais de l'ordre de la mémoire, une mémoire constamment et consciemment transmise, qui assure à chaque individu-femme la force du collectif, à travers le temps. Tandis que l'homme est ici encore du côté de la perte, comme l'explique *h* = Omar : "De tout cela, dont je peux certes me souvenir dans les détails à condition que je m'y intéresse, il me reste une vision pâle comme une photographie passée : la substance s'en est perdue quelque part". En société traditionnelle, la mémoire féminine est liée à l'oralité. D'une manière générale, chez l'homme, la perte de mémoire pourrait être liée au type d'action qui lui est imparti ; et naturellement, elle est liée aussi à la polygamie, successive ou simultanée, clandestine ou institutionnelle.

La divergence *Hf/Ff* s'explique de la même façon que la convergence.

*Hh-Fh* : parce qu'il est du côté de la perte et de la dispersion, *H* fait un effort pathétique pour fixer *f* dans une définition essentialiste ; tandis que *F* explique le pouvoir de maintenance de *f* comme une adaptation existentielle au mouvement de l'histoire.

Il est intéressant que les deux auteurs aboutissent à des résultats semblables s'agissant de leurs personnages masculins (*Hh=Fh*), tandis qu'ils diffèrent dans la représentation des personnages féminins (*Hf=Ff*). On peut en conclure que tout ce qui touche à l'homme est pour eux de l'ordre du constat, tandis que ce qui touche à la femme relève de l'interprétation.

Le constat concernant les personnages masculins est celui d'un apparent paradoxe : les hommes allient l'efficacité dans l'action à la fragilité affective, ils ne peuvent vivre sans opérer des ruptures radicales entre plusieurs domaines ; l'impossible coexistence entre divers registres de leur comportement n'entraîne pas nécessairement la disparition de l'un ou de l'autre, mais implique qu'ils soient vécus séparément, dans la succession. On peut juger que cette "solution", si toutefois elle mérite ce terme, est précisément à l'origine de leur efficacité. L'homme est du côté du réalisme, il ne tente pas l'impossible, moyennant quoi il n'est sans doute pas très heureux, mais ayant décidé de faire "comme si", il n'est pas très malheureux non plus. Grand maître des accommodements, des arrangements, il trouve dans les nécessités de l'Histoire la justification de ce que la femme, dans son "hystérie" bien connue, n'hésite pas à appeler lâcheté. Mais M. Mammeri, si on le lit avec attention (*Hh*), apparaîtra plus sévère encore à cet égard qu' A. Djébar (*Fh*). On a ici un bel exemple de la lucidité de l'homme sur lui-même, qui nous maintient dans le cadre de ce que nous appelons le réalisme de constat.

A l'égard des femmes, l'écrivain homme oscille entre ce même réalisme et l'idéalisation (*Hf*), alors que l'écrivaine récuse également ces deux attitudes (*Ff*). La galerie de portraits féminins qu'on trouve en *Hf* comporte en résumé trois catégories : les femmes égoïstes, qu'on supporte jusqu'au jour où on ne

*Littérature et oralité au Maghreb*

les supporte plus ; les femmes désirables, qu'on possède avant de les abandonner à leur destin, les femmes admirables, dont le sacrifice inspire à l'homme un sentiment mêlé de compassion et de culpabilité. C'est pourtant le constat réaliste qui domine, dans la mesure où ce constat consiste, pour l'homme maghrébin, à définir le territoire du féminin comme un lieu où il ne peut s'implanter vraiment ni durablement. Mais il vaudrait mieux dire que ce constat se donne les apparences du réalisme, alors qu'il est une opération idéologique, transformant en fatalité ce qui ne l'est pas. Il faut d'ailleurs reconnaître que la position du romancier est de toute façon ambiguë : c'est en effet son rôle de décrire une société telle qu'elle est et telle qu'il la voit, mais n'est-il pas partie prenante du maintien de cette réalité dans la mesure où il ne la montre pas comme contingente, donc transformable ?

La position de l'écrivain femme (*Ff*) consiste à s'engager plus résolument hors de cette forme de réalisme, qui ne pourrait que l'accabler. Il importe autant pour elle de montrer ce qu'il en est réellement de la femme que ses aspirations concernant ce qu'elle devrait être. D'où une écriture qu'il lui faut inventer, pour concilier ce double aspect. Il apparaît en effet que si la narration classique est efficace pour le propos romanesque de *H*, *F* ne pouvait écrire son livre sans faire éclater le récit et le réorganiser personnellement. Il en est des femmes comme de toutes les "minorités" obligées d'en faire plus pour tenter de devenir égales.



**Zineb ALI-BENALI**  
**Université d'Alger**

## **"LE MAILLON FAIBLE" : LA CONTEUSE, LE MEDDAH ET L'ÉCRIVAIN**

Comment un chant, une anecdote, une poterie ou un bijou, une façon de dire son rapport aux êtres et aux choses, une façon de poser et de mouvoir son corps dans l'espace peuvent-ils encore nous émouvoir et nous parler une langue ancienne mais qui, d'une certaine façon, nous interpelle encore ? Comment des femmes et des hommes, engagés dans une aventure actuelle, celle du progrès, du mieux-être et du mieux-connaître peuvent-ils se sentir encore concernés par un monde qui s'effiloche, s'efface de plus en plus et déjà n'est plus tout à fait le leur ? Qu'est-ce qui fait qu'une formule comme "Machaho ! Tellem chaho !", dont le sens s'est perdu aujourd'hui, ou comme "Kan ya ma kan !" sésame d'un monde de rêve, nous plonge au coeur d'un univers hors de l'histoire, si lointain mais quelque part planté en nous ? Qu'est-ce qui fait que la *boqala*<sup>1</sup> politique de la dernière pièce de Slimane Benaïssa<sup>2</sup> recueille l'adhésion des spectateurs : est-ce parce qu'elle nous permet, en nous donnant l'occasion, par le jeu et la déduction, de nommer les partis politiques, de dessiner un contour, même provisoire à l'angoisse qui nous habite ?

\*

La relation à ce qu'on peut appeler, pour aller vite, "la tradition", "l'héritage culturel", est, on le devine, complexe. Mouloud Mammeri en a pro-

---

<sup>1</sup>. *Boqala* ou "moyen de dire des présages" (Saadeddine Bencheneb) : elle s'accompagne de la récitation de courtes pièces poétiques.

<sup>2</sup>. *Rak khouya wana echkoun ?* (Tu es mon frère, et moi qui suis-je ?), pièce créée le 11 décembre 1990 à Alger.

posé une étude dans ses introductions aux recueils de poèmes et de contes qu'il a rassemblés et traduits <sup>3</sup>.

## LE PASSEUR DE GUÉ

Dans tous les liminaires circule l'idée de sauvegarde urgente. Parlant des contes, l'auteur dit :

*"Ils ont pour venir jusqu'à nous, traversé des dizaines de générations. Peut-être vivent-ils les dernières années où nous pouvons les entendre encore sous cette forme. D'autres jeux, d'autres modes de dire et de révéler (de rêver ?) les remplacent. Il était donc grand temps de leur donner cette vie demi-morte de l'écrit, qui les réduit, les momifie, mais en sauve au moins l'image".<sup>4</sup>*

C'est peut-être cela, cette impression de voir un monde qui finit, d'en écouter les derniers chants, d'en percevoir les dernières paroles, qui nous touche. Le sauvetage par l'écrit fixe, mais bloque, met en hibernation, nous dit l'auteur de *La traversée*. Mais le gel n'est pas irréversible : à partir de l'écrit, l'oral peut renaître et retrouver sa dynamique. De plus, le captage de la voix par la lettre peut donner à l'écriture une coloration particulière et lui permettre de s'ouvrir pour laisser réentendre son oralité.

A la jointure de deux façons de vivre et de dire, différentes, sinon opposées, celui qui se met à l'écoute de ces bribes d'un temps d'Avant assume son rôle de passeur. Il n'est plus vraiment de l'univers dont il recueille les échos qui chaque jour s'affaiblissent :

*"J'avais la chance de me trouver au bout d'une chaîne de transmission privilégiée ; mais aussi, j'avais conscience d'être le maillon faible, celui qui risquait de céder parce qu'à partir de moi à peu près aucune des conditions qui avaient permis la survie de ces poèmes n'existait".<sup>5</sup>*

Ainsi, le sauvetage est, à plus d'un titre, risqué et aventure. Il ne saurait être opération froide et totalement réfléchi. Il est engagement passionnel, aventure *existentielle*, nous dit M. Mammeri. Parce que les poèmes, les chants, les contes "sont engagés drastiquement (et, d'aventure, dramatiquement aussi) dans la pratique sociale dont dépendent pour une grande part la couleur et la densité que notre vie et celle de nos enfants prendront".<sup>6</sup>

Nous touchons ici à une articulation importante : le monde d'où parlent ces textes oraux n'est plus tout à fait nôtre ; pire, nous ne pouvons plus prendre, à la suite et à la manière de ceux qui nous ont précédés, place dans la chaîne de la transmission-régénération. Mais la *couleur* et la *densité*, en un

---

<sup>3</sup>. Cf. *Les Isefra. Poèmes de Si Mohand-ou-Mhand*, Paris, Maspéro, 1969, Rééd. 1978 ; *Poèmes kabyles anciens*, Paris, Maspéro, 1980, *Machaho! et Tellem Chaho!*, Paris, Bordas, coll. "Aux quatre coins du temps", 1980.

<sup>4</sup>. *Machaho*.

<sup>5</sup>. *Poèmes kabyles anciens*, p.10

<sup>6</sup>. *Poèmes*, p. 7.

mot ce quelque chose qui fait qu'une réalité est unique, à nulle autre assimilable, sont peut-être gagées dans notre rapport à l'héritage culturel, dans ce qu'il conserve de palpitant et de potentiellement dynamique.

Fixer dans l'écrit, figer dans le tracé des lettres, oui ; mais aussi capter peut-être (sûrement) quelque chose de ce tremblement encore vivace, de cette capacité d'arpenter le monde et de le dire ; réendosser les rêves en latence pour relancer l'imaginaire, pour ouvrir sur d'autres possibles. Pour cela, l'impossibilité de la froideur scientifique : tout l'être est engagé dans l'entreprise.

La recherche sur le patrimoine culturel, qui double la quête de savoir de densité émotionnelle, permet quelquefois des éclairages inédits. Ainsi en est-il de l'épisode qui met en scène la naissance de la vocation poétique de Si Mohand-ou-Mhand<sup>7</sup>. Les gens qui y avaient recours

*"n'étaient pas, quoi qu'on pense et qu'aient dit des sociologues pressés du début du siècle, entièrement dupes du caractère mythique du précédé. Ils savaient que c'était un instrument, c'est-à-dire un artifice, un moyen oblique de saisir la réalité ; mais plus ou moins confusément, ils sentaient que quelquefois ce biais leur permettait d'aller plus au fond que ne le ferait la parfaite adaptation des mots aux choses ou leur agencement logique".<sup>8</sup>*

M. Mammeri participe ainsi, en même temps qu'il recueille et traduit, à cette vaste entreprise de relecture, de réinterprétation de l'histoire et de la société. Il pointe un *autre* mode de connaître. Sa situation à l'intérieur de la société et de la culture qu'il étudie, sa solidarité avec le monde qu'il ne peut totalement fonder en objet détaché de lui, lui permettent de percevoir un fonctionnement original : parallèlement au mode du logique et du raisonnable et aux formulations qui en sont solidaires. Non en opposition mais un peu comme un "autrement" bien plus efficace, sa société recourt à la langue du mythe pour dire une réalité qu'on veut atteindre dans sa complexité. Les notions d' "instrumentalité" et d' "artifice" désignent la stratégie, non scientifique ni argumentative, mais poétique et métaphorique, du connaître et du dire d'une société harmonieuse, en possession de ces langages différenciés, comme spécialisés (celui du mythe et celui de la logique) depuis très longtemps.

\*

Le traducteur est ainsi un initiateur : traduire s'accompagne de l'invite à accéder à un monde particulier ; traduire et permettre une connaissance plus "juste". Permettre d'y accéder à celui qui n'a pas, ou n'a plus, d'accès direct à sa culture s'accompagne d'une autre démarche : mettre les cultures en contact, par le réveil réciproque des langues. En effet, dans les contes, M. Mammeri ne se limite pas à faire passer le sens d'une langue à l'autre. Il re-

---

<sup>7</sup>. "Mohand était au bord d'une source (...) quand,, de l'autre côté du puisard (amdum), il vit se poser un ange qui d'emblée le mit en demeure de choisir entre deux termes : "Parle et je ferai des vers - ou fais des vers et je parlerai (...) Fais les vers, dit Mohand, et je parlerai" (*Les Isefra*, p. 12).

<sup>8</sup>. *Les Isefra*, p. 13.

constitue dans la langue française l'équivalent de ce qui était dans la langue première des contes. Pour cela, il explore, dans des directions inhabituelles, les possibilités esthétiques et signifiantes du français.

*Vouïedhmim*<sup>9</sup> en tamazight devient *Aubépin*. Les deux mots, mis face à face, vont s'éveiller de mille feux. La traduction, ce frottement d'un mot appartenant à un territoire linguistique à un autre, d'un autre territoire linguistique, les fait vivre de façon originale, inédite. *Aubépin* : en renouant avec une pratique nominative qui semble venir de très loin, de ce Moyen-Age occidental où l'oralité était encore forte et où le mot faisait lever, quand on le prononçait, parfum et couleur. Mammeri le défagocyte du figement de l'usage, lui fait retrouver, en le confrontant à son jumeau *Vouïedhmim*, une vie nouvelle ; et donne aux deux une densité faite d'échos renvoyés et multipliés.

## LE CHANT ET SES COULEURS

Passeur de gué, continuateur, à sa manière, en captant la fragilité orale dans le réseau de l'écrit, des meddahs d'un autre temps, l'auteur du *Sommeil du juste* nous met à l'écoute de chants guettés par l'oubli et nous livre quelques uns des principes de fonctionnement d'un monde cohérent.

Mais, même lorsque l'écriture est apparemment une aventure menée dans la seule langue de l'écrit, l'oralité première est prête à bourgeonner, pour peu qu'on lui prête l'oreille. Ainsi dans le roman katébien, un énoncé ou la relation d'un personnage - Nedjma - à un élément - l'eau - sont prêts à laisser venir le chant de tout un peuple. Nedjma sort de l'eau et c'est la chanson "Elle a quitté le bain" qui surgit, reprise d'ailleurs par le fumeur de kif<sup>10</sup>. Dans la prison, "les bagnards chantent. *Mère le mur est haut*". (p. 40). La plainte qui permet à des générations entières d'exprimer la prison, leur résignation et leur révolte, leurs attentes et leurs impatiences, prend place dans le texte et se fait entendre, lançant ainsi l'oeuvre écrite vers l'oeuvre orale, et anonyme.

\*

Il en est de même pour la poésie d'Anna Greki<sup>11</sup>. Il est aisé, pour peu que le lecteur accepte de le percevoir, de voir cette oeuvre affirmer ses parentés : du côté du vers français et de son rythme ; et du côté de l'expression des femmes d'un pays reconnu comme sien, de leurs amours, de leurs souffrances et de leurs révoltes<sup>12</sup>.

La poétesse avait brandi contre la force brute, *la force des mots*. Le poème est arme sûre, de guerre et de paix. Arme de lutte et d'invincibilité,

---

<sup>9</sup>. Selon la graphie adoptée par Taos Amrouche dans *Le Grain magique*, Paris, Maspéro, 1966. C'est à partir de sa transcription, elle qui choisit de donner tel quel le mot amazigh, que le dialogue entre la langue et celle de la traduction a pu s'établir.

<sup>10</sup>. Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Le Seuil, 1956, p. 161.

<sup>11</sup>. Il s'agit surtout du recueil *Algérie capitale Alger*, Tunis, SNED, 1963.

<sup>12</sup>. Cette partie reprend et poursuit une ancienne étude sur la poésie d'Anna Greki.

parce que lestée d'amour. Une poésie, une femme qui valent - pour reprendre l'expression de Kateb pour parler de Yamina Mechakra - leur "pesant de poudre" et d'amour. Amour des femmes et des hommes "qui avaient compris qu'il fallait briser les chaînes trop lourdes pour leur permettre de marcher, des chaînes qui se voulaient héréditaires et qui n'étaient pas sculptées sur nos chromosomes".<sup>13</sup> Amour d'une patrie non artificiellement octroyée de l'extérieur, élue : au lieu de vouloir posséder un pays, de le "forcer" (comme on force une proie aux abois !), A. Greki choisit de se laisser porter par lui. C'est d'abord là l'Enracinement (comme le signale le titre d'un poème) de cette oeuvre : une nation concrétisée en un lieu précis : Menaâ et les Aurès. Car au commencement une expérience unique, un coeur qui bat sur un rythme, des yeux habités pour toujours de couleurs et de formes, une voix portée, répercutée par d'autres voix en écho :

*"A la lumière de mon âge je l'avoue  
Tout ce qui me touche en ce monde jusqu'à l'âme  
Sort d'un massif peint en rose et blanc sur les cartes  
Des livres de géographie du cours moyen  
Et lui ressemble par je ne sais quelle joie  
Liquide où toute mon enfance aurait déteint  
Tout ce que j'aime et ce que je fais à présent  
A des racines là-bas  
Au-delà du col du Guerza à Menaâ".<sup>14</sup>*

Puis cet enracinement premier s'étoile et se multiplie : à partir du lieu originel d'autres lieux sont reconnus comme semblables<sup>15</sup>. A partir de cette géographie qui suit le tracé d'une vie et d'une émotion, la fusion se fait entre l'histoire individuelle et le destin collectif. Et l'on voit se renouveler le miracle des poètes : se battre contre l'injustice est une exigence vitale, se fondre dans une aventure plus vaste est chose naturelle. Dire alors l'enfance et la paix, l'espoir et la vérité de l'amour. Pour cela réveiller les mots.

*"Des mots enfouis sous tant d'usages  
Des noms propres à tous  
Des noms communs".<sup>16</sup>*

Remonter à la source des mots, aux *Yeux des mots*, comme le chante Cheikh Imam, pour affirmer les vérités premières : "Je transcris avec des mots ce qui se fait sans parole".<sup>17</sup> Ecoute et restitution du rêve et du faire secrets, plutôt que muets.

L'on touche alors aux deux colorations du poème, qui se superposent, se croisent, se conjuguent et se fondent sans jamais s'exclure : Le premier poème du premier recueil affiche un alexandrin presque ostentatoire<sup>18</sup>.

<sup>13</sup>. Yamina Mechakra, *La Grotte éclatée*, p. 29.

<sup>14</sup>. "Menaâ", in: *Algérie...* op. cit., p. 28.

<sup>15</sup>. cf. "Bône 1956", in *Algérie...*, p. 67 et "Collo..." in *Temps forts*, Paris, Présence Africaine, 1966, p. 19.

<sup>16</sup>. "Ici et là", *Algérie...*, p. 76.

<sup>17</sup>. "Pour un monde humain". *Algérie...*, p. 40.

<sup>18</sup>. On a comparé la poésie d'A. Greki à celle d'Eluard et il est vrai que l'on peut déceler une veine commune : celle de l'engagement pour une cause juste.

*Littérature et oralité au Maghreb*

*"Je ne sais plus aimer  
Qu'avec cette plaie au coeur qu'avec cette plaie  
Dans ma mémoire rassemblée comme un filet."*

Mais un air ténu, quasi imperceptible, qui s'impose de plus en plus dès qu'on est attentif, fait aller vers d'autres chants : ceux, appartenant à toutes celles qui les reprisent.

Par delà une thématique commune, il est possible d'entendre une même voix. Comme ne pas sentir la parenté entre le chant qui dit les femmes et la guerre et le poème d'A. Greki :

*"Ya Salah mon oncle  
Que t'ai-je dit la nuit dernière  
Sont venus le camion et le char  
Ont emmené Menana  
La meilleure",*

lance une voix de femme ; et celle qui s'enracine dans l'Aurès reprend :

*"Pourrais-je dire les nuits creuses dans un jour  
Alluviales parsemées de misères témoins  
Nuits troglodytes dynamitées haletantes  
Nuits suspendues à un regard d'enfant ".<sup>19</sup>*

Une voix de femme déroule le fil de l'espoir, avec une force tranquille, une confiance absolue en l'avenir, dans un engagement total :

*"Ya laouli ya Ma ! Mon étoile est montante  
Je tape à la machine et je ramène la liberté  
La femme du djoundi mange du poisson  
La femme du gommier attend la mort  
La femme du djoundi dort dans un lit  
La femme du gommier dort sur une natte... ".<sup>20</sup>*

Le poème est en échos :

*"L'avenir guillotiné redresse la tête  
Et ces femmes fières d'avoir le ventre rouge  
A force de remettre au monde leurs enfants  
à chaque aube, ces femmes bleues de patience  
qui ont trop de leur voix pour apprendre à se taire  
[...]  
L'avenir est pour demain  
L'avenir est pour bientôt".<sup>21</sup>*

Jusque dans les poèmes les plus "intimes", ceux qui viennent de l'amour pour un homme, la ressemblance entre les deux veines se retrouve. En guerre, l'amour bute sur la mort, brutale, mais juste car gage d'avenir. L'amante lance sa plainte et c'est un cri brûlant :

---

<sup>19</sup>. "Les nuits le jour", pour Raymond Peschard, *Algérie...*, p. 80.

<sup>20</sup>. Ce chant, en pleine guerre, alors que la paix était quelquefois une chose très lointaine, peut égrainer, selon l'inspiration de la chanteuse, pendant longtemps les couleurs de l'avenir : en bonheurs humbles et concrets, comme ne plus avoir faim...

<sup>21</sup>. "L'avenir". *Algérie...*, p. 28.

*"Vivant plus que vivant  
Avec ton corps qui brille  
Aux quatre cris de la douleur.  
Eparpillé décheté torturé".<sup>22</sup>*

C'est un cri pareil : "O ma brûlure !", que nous pouvons entendre dans la plainte de celle qui vit l'amant périr de la main des frères jaloux de l'honneur familial : elle chante pour alerter le père à la recherche de son fils : demande l'hospitalité ; je me mettrai au moulin à grain et je te raconterai comment ils l'ont tué. Elle arrive à la fin de l'histoire et s'adresse directement au médecin qui sera (encore faut-il que l'on découvre le cadavre !) chargé de pratiquer l'autopsie, ce médecin qu'elle n'a aucune chance de rencontrer, comme elle n'a aucune chance d'être convoquée comme témoin de vérité :

*"O Monsieur le Docteur je t'en prie  
N'abîme pas son corps, il est si beau."*

L'on a ainsi un aperçu de ces deux parentés d'une poésie qui combine le vers français, sa structure et son rythme et la voix, ses accents et sa respiration, de celles pour lesquelles chanter c'est dire l'amour et la révolte contre les lois de l'homme, séculaires et nouvelles.

\*

Le chant du Meddah, même tendancieux, demande un public pour son déroulement. Celui des femmes est souvent solitaire, pour soi d'abord, presque soliloque - même lorsqu'il monte dans les sons aigus des montagnes et des grands espaces. C'est qu'il bouscule plus d'un interdit : d'abord par son existence même puisqu'une femme ne fait pas entendre sa voix ; puis par les thèmes qu'il déploie : l'amour, la participation des femmes à la lutte...

Comme il y a un langage - mots et accents, images et thèmes - des femmes, on décèle une histoire à leur manière, non celle des grands ensembles et des faits glorieux, mais une autre, secrète et timide, coulant dans la mémoire des femmes, portée par son expression originale. C'est dans une telle perspective que peut être située l'oeuvre de Yamina Mechakra.

---

<sup>22</sup>. "Tu es présent". *Algérie...*, p. 54.

## LA CONTEUSE ET L'ARBRE

Dans *La Grotte éclatée*, l'entreprise de la jeune femme qui déroule le récit de son aventure, conjurée à celle d'autres hommes et femmes d'avant et de maintenant et à celle de cette grotte au flanc de la montagne, est inscrite dans une longue chaîne de gestes reconnus semblables. Les premiers mots de l'exergue, "*langage pétri...*" signalent la voie dans laquelle est engagée l'écriture. Comment habiter une langue et s'y faire son langage comme on y fait son nid, comme on y bâtit et y plante des repères? Cette question est brandie dès l'ouverture de l'histoire. La narratrice se met à l'écoute de la voix secrète, presque inaudible de celles qui attendent le retour de celui qui est parti et qui tarde, de tous ceux qui aiment et veulent, comme Kouider partager l'arc-en-ciel avec tous ceux que la vie a meurtris. Cela s'accompagne par un double refus ; celui d'écouter un certain discours et d'accepter une certaine histoire.

Faire entendre le chant : celui de la pluie ou de la dent nouvelle, l'histoire de Kouider qui est à jamais dans la grâce de l'amour, celle de Rima qui attendit si longtemps, près de la source et du peuplier, le bonheur...

Et continuer, autrement, la lignée de celles qui écrivent une histoire de la joie et de la vie dans les poteries, les tapisseries...<sup>23</sup>. Le roman s'ouvre sur un paysage chargé de symboles : un sol dont les strates gardent la mémoire du passé et qui peuvent parler, pour peu qu'on les interroge, des envahisseurs et des résistants ; un arbre-vigie et point de mémoire, baigné de parfums de femmes, chargé de leurs espoirs et de leurs ceintures nouées pour demander un enfant. Le récit se clôt sur un paysage semblable, mais *mort* : la grotte est emmurée dans la montagne et l'arbre est desséché (il est "*mort debout*").

Cette configuration du récit semble signaler une position précise : la narratrice a recueilli, organisé et sauvé de l'oubli une Histoire complexe, faite de mille autres, de petites voix, de vies humbles. Elle est, à la manière de Mameri - bien que le contexte ne soit plus le même - au bout d'une chaîne. Elle clôt un processus et en ouvre un autre. L'exergue posait le problème du passage d'une expression restée la même pendant des siècles à une autre, nouvelle, par sa langue et par son support. Le geste final de la jeune femme, autrefois orpheline et bâtarde, aujourd'hui mère d'un enfant aveugle et sans jambes, qui accroche sa ceinture à l'arbre de la mémoire, n'est pas tout à fait semblable à celui des milliers de femmes qui l'avaient fait avant elle ; il en fixe la mémoire et signale le passage d'un monde à l'autre. La narratrice recueille le témoignage d'un monde en partance. A partir de là, il faut inventer un autre langage, une autre histoire, vivre autrement : la caravane en mouvement trace dans sa marche cette nécessité.

\*

---

<sup>23</sup>. Dans la nouvelle "*L'Éveil du mont*", une grande zerda rassemble les femmes et les hommes. Chacun apporte son offrande pour célébrer l'espoir qui se lève un premier novembre. Les femmes, pour participer à l'Histoire qui commence, sont chargées d'une couverture tissée, d'une poterie façonnée.



### *Intertextualités*

Maillon faible ? La conteuse dont la voix est habitée de mille autres, le poète dont le chant s'éveille en échos multiples d'autres chants, le passeur qui sauve de la mort mais aussi des usages bloqués? L'écrit prend la suite de la seule voix, la relance, en capte les vibrations et les accents et leur permet de rester en latence jusqu'à la rencontre avec une mémoire et une oreille qui leur redonneraient vie. Opération périlleuse, car l'oralité est fragile et la mémoire faillible, mais qui permet, à la surface lisse de l'écrit, le surgissement bouillonnant de la voix.



**Aziza LOUNIS**

**Université d'Alger**

## **DU VILLAGE DE TASGA AU VILLAGE DE ZITOUNA, OU LA QUÊTE DE LA MÉMOIRE**

Tasga, Zitouna : Deux villages algériens ; l'un réel, l'autre imaginaire. Tous deux constitutifs d'une histoire, de l'Histoire, celle de l'Algérie. Tasga pendant la colonisation, Zitouna après l'Indépendance. Deux romans, *La colline oubliée*, *L'Honneur de la tribu*. Deux écrivains, l'un de la génération dite de 52, l'autre de la génération de 75. Deux générations, une seule préoccupation : l'Algérie, encore et toujours, mais la véritable, la seule, l'idéale, l'authentique, celle qu'on rêve de retrouver, dont on veut se réapproprier le passé, le garder...

Si la quête de Mammeri a pris fin par une sombre nuit de l'hiver 89, il n'en reste pas moins que toute la vie de l'écrivain aura été une sorte de voyage "initiatique qui, semblable à celui d'Ulysse ramène par de longs détours au monde natal, au terme d'une longue recherche de la réconciliation avec soi-même", c'est-à-dire avec l'origine ; un long travail d'anamnèse, qui commencé avec son premier roman *La colline oubliée*, mène aux derniers travaux consacrés aux poètes et aux poèmes berbères anciens, ouvrages qu'il avait patiemment recueillis, transcrits et traduits. Artisan, héritier d'une longue lignée de poètes, le romancier de *La colline oubliée* a laissé en lui sa culture, il s'est fait le porte-parole d'une civilisation menacée de disparition. En se retrouvant, il a retrouvé son peuple, il a renoué avec lui-même, avec les croyances, les valeurs, les convictions, les aspirations de tous ceux qui sur leur terre natale ou en exil portent dans leur mémoire et dans leurs mots tout un héritage oublié ou refoulé.

De ce fait, au fur et à mesure qu'il redécouvrait le sol originare, il devenait le porte-parole de tous les exilés de l'intérieur et de l'extérieur. Mais porte-parole en ce sens qu'il ne prenait pas la parole en faveur de ceux qu'il était censé exprimer, mais aussi à leur place. Il donnait la parole, la rendait, il

*Littérature et oralité au Maghreb*

se faisait le porteur, le rapporteur, le colporteur de la parole de tous ceux qui étaient condamnés au silence jusque dans leur propre pays. Il avait mis la culture qui l'avait un moment séparé de sa culture, au service de la découverte et de la défense de cette culture. Retrouvant par là-même le rôle imparti au poète qui est le dépositaire de la sagesse de tout un peuple, il avait mobilisé son peuple en mobilisant les mots dans lesquels celui-ci se reconnaît. Mammeri affirmait que le poète est celui qui mobilise le peuple, il est celui qui l'éclaire, et lui-même citait à ce propos un poème de Youssef u Kaci :

*"Au nom de Dieu, je vais commencer,  
Homme avisés écoutez-moi..  
Je chante les paraboles avec art,  
J'éveille le peuple..."*

Trente cinq ans plus tard, un jeune écrivain déclare à son tour : "Je raconte l'orage, les intempéries que vivent quotidiennement les gens, et les tempêtes qui se préparent". Du fait de l'absence de liberté, l'écrivain se trouve, se sent investi de responsabilités nouvelles, il est incité à intervenir par ce qu'il voit chaque jour autour de lui, mais aussi par l'exemple de ses aînés, Kateb Yacine, Mouloud Mammeri, Mohamed Dib et les autres.

*"L'écrivain chez nous est celui qui dit la vérité... Comme la vérité n'est pas dite... l'écrivain devient un porte-parole. Il joue le rôle d'Alceste, met le doigt sur la plaie, fait du mal aux uns, du bien aux autres..."* <sup>1</sup>

Si Mimouni est un écrivain encore en devenir, sa quête est semblable à celle de son aîné, témoin son dernier roman *L'Honneur de la tribu*. Roman sur la mémoire et sur la nostalgie d'un âge d'or à jamais révolu, *L'Honneur de la tribu* est aussi le livre de l'ambition d'un devenir. Le travail sur la mémoire qu'entreprend Mimouni est une tentative pour faire resurgir les valeurs enfouies de l'Algérie oubliée. Loin de tout passéisme, l'auteur cherche à retrouver la mémoire collective, il part en quête de constantes anthropologiques, des points fixes qui arrimeraient une société algérienne à la dérive.

*La colline oubliée, l'Honneur de la tribu*, le village de Tasga, le village de Zitouna, l'un sur une montagne de Kabylie, l'autre perché sur un pic... Nous allons tenter de voir comment Mammeri et Mimouni ont entrepris chacun dans une approche personnelle et singulière de remonter vers cette mémoire commune car elle nous fonde et peut expliquer une partie de notre réalité d'aujourd'hui.

*La colline oubliée*, un des livres repères de la littérature maghrébine, nous a retenu par sa profondeur et sa densité. Si on se réfère à l'aspect symbolique, "la colline - Tamgout dans le roman - est la première manifestation de la création du monde. Suffisamment en saillie pour se différencier du chaos initial, si elle n'a pas la majestueuse immensité de la montagne, elle marque le début d'une émergence et de la différenciation, ses lignes douces l'accordent à un aspect du sacré qui est à la mesure de l'homme". Laissons parler l'auteur :

---

<sup>1</sup>. *Jeune Afrique*, Nov-Déc. 89

*"Je suis né dans petit village haut perché à l'extrême pointe d'une colline de haute Kabylie... A peu de choses près, la vie que l'on y menait était celle qui s'y déroulait depuis des siècles. Nous étions coupés du monde : pas de route, pas d'électricité, pas de téléphone... La maison était cossue mais pas tellement différente des dizaines de petites maisons qui couvraient la colline. J'y allais pieds nus dans la neige... Nous y jouions aux jeux de nos aînés...*

*On m'a souvent demandé pourquoi j'avais donné à mon premier roman ce titre apparemment contradictoire. Tout le texte semble le démentir. C'est j'avais dans l'esprit l'image du village réel qui m'avait servi de prétexte... un village oublié du monde, mais aussi oublié de lui. j'avais onze ans quand j'ai quitté le village jamais réellement oublié de mon enfance".<sup>2</sup>.*

*La colline oubliée* ce premier roman donc, de facture traditionnelle, raconte l'histoire d'un village, Tasga, qui sur sa colline de Kabylie longtemps oubliée se retrouve indirectement plongé dans le vingtième siècle par la seconde guerre mondiale qui vient chercher ses fils pour les mener se battre en Europe. Dès lors, l'ordre ancien des traditions s'effrite. On ne peut plus revenir à l'oubli quand on a pris le goût du siècle même si ce goût est amer.

Cette colline, on nous en aura raconté la vie, les traditions, les tendresses, les rêves, les amours pour nous dire ensuite qu'elle est oubliée. Pourtant déjà elle présentait un moment de la prise de conscience des colonisés, un moment de l'ébranlement où la contradiction entre l'univers du colon et celui du colonisé mettait ce dernier à la recherche d'une identité. Cette identité, il la cherchait dans l'univers du colon auquel il tentait de s'assimiler, mais en vain. Le colonisé se retrouvait devant lui-même, mais aussi devant un avenir qui s'ouvrait d'autant, à partir du moment où la pérennité de son univers traditionnel et immobile était fissurée et passait d'un oubli atemporel au dynamisme de l'histoire.

L'emploi du déictique "la" indique peut-être une volonté de montrer du doigt un monde qui doit être affirmé en le nommant, en le désignant, un peu peut-être comme un enfant désigne du doigt le monde qu'il découvre avant de se l'approprier entièrement par le langage. Et nous retrouvons chez Mammeri comme chez la plupart des écrivains algériens, cette volonté manifeste de récupération, d'appropriation d'un passé aux contours idéologiques relativement imprécis. Car même si l'on ignore où l'on va, on veut prouver à l'autre (et au fond à soi-même) que l'on sait d'où l'on vient. Ce qui importe davantage que le but incertain, c'est ce mouvement qui propulse l'écriture à la recherche d'un ancrage culturel incontestable vers un ailleurs temporel plus ou moins lointain, plus ou moins familier. C'est dans ces conditions que se trouve posée la lancinante problématique du déracinement/enracinement, laquelle implique à son tour un certain nombre d'autres alternatives dramatiques, continuité/ rupture/ modernité, authenticité/ aliénation... Bref, c'est la mémoire culturelle d'un peuple qui est invoquée, convoquée, "mémoire fertile, mémoire douloureuse, mémoire merveilleuse, mémoire écartelée aux quatre vents de l'espace et de l'histoire, mémoire tatouée, mémoire de l'absent, des vivants et des morts".

---

<sup>2</sup>. Mouloud Mammeri, *Entretien avec Tahar Djaout*, Laphomic, p. 14.

Ainsi l'oeuvre de Mammeri - et pas seulement *La colline* - se réclame-t-elle d'un enracinement dans un vécu identique et commun. Par là se fait jour une exigence fondamentale d'authenticité : revendiquer ses racines, toutes ses racines. Or qu'est-ce que l'authenticité ? Qu'elle se présente sous l'aspect d'une quête des racines, de la mémoire, des ancêtres, voire du Père, de l'enfance ou de l'Age d'or, elle représente le point nodal dans la littérature maghrébine en général et dans la littérature algérienne en particulier.

Purification, ressourcement, la trajectoire est unique et problématique. Il semble qu'elle trouve son origine dans ce que Fanon appelle "les mésaventures de la conscience nationale" et plus particulièrement dans l'une des phrases décisives de l'itinéraire de l'intellectuel colonisé quand "...le colonisé est ébranlé et décide de se souvenir... Mais comme le colonisé n'est pas inséré dans son peuple, il se contente de se souvenir. De vieux épisodes d'enfance seront ramenés du fond de sa mémoire, de vieilles légendes seront réinterprétées en fonction d'une esthétique d'emprunt et d'une conception du monde découverte sous d'autres cieux".<sup>3</sup> N'est-ce pas là le sens profond à donner à *La colline* de Mammeri ? Peinture lancinante d'un monde élémentaire : des adolescents s'insurgent, sans coup d'éclat, avec une espèce de violence tranquille contre la chape qui pèse sur leur village. Leur monde coutumier ronronne, ressasse les mêmes vieilles valeurs qui leur dénie le droit d'accomplir leur jeunesse, son impétuosité. La deuxième guerre mondiale éclate ; elle produit l'effet inattendu de sortir le village oublié de sa léthargie séculaire. Quelque chose par entraînement a bougé, un déclic lointain précipite le vieux monde dans de nouvelles réalités, des données nouvelles. Les jeunes gens s'en vont pour quelques uns à la guerre. Ils se trouvent alors en présence d'un univers autre, tumultueux, effréné, conflictuel, en marge duquel serein et figé, leur village s'est toujours tenu.

Mokrane le narrateur, constitue le vecteur par lequel et en lequel le discours sur une modernité ambiguë se développe. Il découvre que la modernité à laquelle il pouvait croire n'était au fond qu'un épouvantail. Derrière les idéaux proclamés, elle dissimulait une effroyable barbarie. Ainsi entre les villages surannés et la modernité suspecte, Mokrane (Mammeri) commence une longue marche sinueuse, semée de tourments, qui en d'autres lieux et à travers d'autres symboles historiques, sous d'autres noms, se poursuivra implacable de roman en roman. La modernité n'est bien entendu que le surgissement d'espaces ontologiques autres, différents dans sa vision de l'histoire jusque là confinée à la léthargie du village. En y revenant Mokrane meurt sous "des neiges paradoxales". Aux dilemmes il n'y a pas de panacée, il n'y a que des solutions individuelles.

Le lecteur de *La colline* est très sensible à l'aspect oral de ce texte, qui est, - comme l'a dit l'auteur - "un conte à raconter sur la place publique, mais une musique qu'il faut d'abord entendre". Et Mammeri d'ajouter :

*"Ma langue maternelle n'étant pas écrite, doit coller le plus possible par définition à ce qu'elle dit : c'est la contrainte de l'oralité. On ne peut se payer le luxe de trahisons ou de fioritures, sinon cela coupe l'objet de la parole.*

---

<sup>3</sup>. F. Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961, pp. 153-154.

*L'oralité vous contraint à tenir compte de l'interlocuteur. Cette contrainte a certainement joué chez moi, inconsciemment. J'aime que les mots disent et ne soient pas seulement un jeu gratuit, c'est à mon sens une illusion de croire que plus l'on triture une langue, plus on crée... On ne peut pas écrire un roman en faisant abstraction de ce que l'on est."*<sup>4</sup>

Nous retrouvons tous les éléments de la reconstruction dans *la Colline*. Les lieux, les hommes, leurs fonctions ainsi qu'une teinte discrète de nostalgique poésie. Trois générations vivent à Tasga, les vieux, les adultes, les enfants. Ce sont les premiers qui constituent le lien avec le passé, la transmission de la culture ; même le vieillard qui n'a l'air de rien faire d'autre que d'avoir froid, se profile en tête du tableau comme une figure de proue, son symbole le burnous étant l'emblème de sa personnalité, dans lequel on s'enveloppe comme dans un corps de valeurs supérieures. Le transfert de la culture ancienne se fait des vieux aux petits enfants, en quelque sorte par-dessus la tête de la génération intermédiaire, celle des adultes, trop accaparée par les soucis matériels. Les adultes représentant la survie, puisqu'avant d'être quelque chose, il faut être, qu'il faut exister avant de vivre.

Cette récréation, reconstruction, reconstitution qui permet à l'auteur de passer de l'oral à l'écrit, du dynamisme au statique, donc de fixer par l'écriture une mémoire - car l'acte d'écrire c'est sauvegarder les racines d'un peuple, le faire connaître dans son authenticité, aux siens comme à l'autre, donner enfin l'image d'un monde nullement figé, mais en gestation, annonciateur d'un temps nouveau - nous amène à dire que *La Colline*, roman du bonheur perdu, est intégralement sincère, totalement vrai ; même si la langue utilisée n'est pas la sienne, Mammeri ne se sent pas pour autant aliéné puisque, dit-il : "on dispose d'un moyen de sortir de soi".<sup>5</sup> *La colline* est un cadeau du passé, un legs de l'amour et de la fidélité, promesse pour la société algérienne d'une continuité à travers souffrances et épreuves. Dans cette oeuvre qui parle de vie, d'amour de la vie, de parfums, d'amitié, d'attachement charnel aux êtres et aux choses, transparaît un pessimisme qui cependant n'est jamais désespéré, où l'aube est toujours attendue. On y sent une connivence secrète pour l'Histoire, pour le moment et pas seulement pour l'instant, une acceptation du destin commun. Le cheminement du héros Mokrane traduit une longue et patiente recherche à la fois de l'identité et de l'authentique liberté, un constant va et vient entre la tradition et la modernité. Un mouvement pendulaire balance les personnages entre le village jamais réellement oublié et un extérieur jamais réellement assumé.

*La colline* est aussi la quête du jardin du bonheur, c'est le roman de la vie dans le groupe car il ne suffit pas de sortir du groupe pour s'en sortir : Besoin de rêve, nostalgie du paradis perdu, Mammeri affirme : "Moi ce qui m'intéressait c'étaient les moutons et la flûte". La beauté du quotidien est partout présente ; car dans son projet de faire parler son peuple, d'être pour reprendre Dib, "son écrivain public", Mammeri n'a pas seulement dit la guerre, mais aussi la vie familiale ou intime, les problèmes de chacun, les routines, les fê-

---

<sup>4</sup> J. Jacques Abadie, in *Le Monde*, 28 Mars 1981.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

tes aussi. Poète profondément enraciné dans sa terre, l'écrivain saisit la beauté de la vie quotidienne, sa grandeur insoupçonnée, ses sacrifices silencieux, sa sensibilité cachée.

Bien qu'on ait tendance à parler de folklore quand Mammeri évoque la société kabyle, ses rites, ses danses, ses contes, puisque ces descriptions abondent dans la *Colline*, passage de la rivière par les villageois partis cueillir des olives (*Coll.* p. 66-72), danse de flûte de Mouh le berger (*ibid.*, p. 41-42, 95-96), rites contre la stérilité proches de l'exorcisme (*ibid.*, pp. 88-91), jalousie, honneur et vendetta (*ibid.*, pp. 106-109) - le folklore n'est pas inhérent aux scènes décrites. Bien plus, il y a folklore lorsque recourant à des poncifs, on adopte une attitude de spectateur curieux, une vision d'étranger qui se propose de raconter à d'autres étrangers. Ce qui n'est pas le cas de Mammeri puisque toutes les scènes sont toujours vécues intensément de l'intérieur et comportent une forte charge émotive. Les propos s'adressent d'une part au lecteur français : la récurrence de certaines formules en est une preuve irréfutable, "chez nous", "nous", etc. pour dire le peuple algérien, crier son existence, revendiquer sa spécificité et sa richesse culturelle. D'autre part, Mammeri lui-même est le destinataire de ces propos, car il jette un dernier regard à tout un monde qui sombre et qui fut sa jeunesse. En ce sens ces pages sont comme : "une remouture de ma jeunesse (...) une façon de la revivre et de m'en débarasser".<sup>6</sup> Ainsi s'expliqueraient les évocations de bouffées de joie intime : "Homme et femmes se serraient autour du kanoun ; il fait bon se serrer les coudes quand la tempête approche...".<sup>7</sup> A l'image de Mohand dont la poésie ignore les Européens, Mammeri a créé un monde d'où étaient exclus les nouveaux venus, les intrus. Dans sa tentative de vouloir faire revivre un paradis perdu, se sont exprimés le désir d'un poète à la sensibilité nue et la voix d'un écrivain qui a donné le primat à l'individu, sans pour autant oublier l'Histoire.

Dès lors dans un poignant itinéraire de lucidité, le héros, cet éveilleur d'idées, parfois prisonnier du verbe, puis ce théoricien sans disciple se sera dans la conscience de sa solitude délivré d'une tentation : celle du compromis. Son mouvement dialectique allant du détachement au retour au milieu naturel accrédite une règle fondamentale : on ne peut s'assumer que parmi les siens. Refusant de participer à une société fondée sur la théocratie, la soumission aux us et coutumes surannés, l'obéissance aveugle aux anciens et aux aînés, il reste lui-même alors que ses camarades s'enlisent progressivement et adoptent les institutions combattues jusqu'alors. C'est cette fidélité intransigeante à l'idéal de "Taasast" la chambre haute, symbole de la vigilance du groupe, qui accule Menach au départ, décidé à fuir "les damnés de la terre".

Ce monde se convainc facilement que le destin échappe à l'action humaine, que la passivité saura atténuer les rigueur d'un sort toujours insondable, qu'il suffit somme toute de régir les événements liés au cycle alternatif des saisons ou à la perpétuation du groupe. Certes des recettes agréables

---

<sup>6</sup>. *El Moudjahid*, 10 Décembre 1969.

<sup>7</sup>. *La colline oubliée*, Paris, Plon, 1952, p. 143.



allègent le fardeau, la boisson, la rêverie à l'ombre des grands arbres fruitiers, les fêtes champêtres, les *sehjas*. Mais cette fatalité a besoin d'être secouée. Le défi lancé à l'ordre établi par le groupe de "Taasast", ces néophytes de la civilisation et des idées éclairées tend à libérer l'individu de Tasga.

Cette aspiration au bonheur nouveau, ce refus d'approuver la stagnation des mœurs, bref ce cri de révolte, indices d'une mutation de mentalité ; font de Mouh le berger, l'être frustré par excellence et symbolique à plus d'un titre. Car cette prise de conscience nous vaut d'approcher l'éthique nouvelle qui s'élabore et qui s'enferme dans une savante mythologie : "Tasast", chambre de réunion mais aussi poste de garde. Elle signifie aussi la démocratie car l'on n'y pénètre que lorsque le groupe est au complet, mais aussi la vigilance car elle domine le village. Ce donjon recèle la conjuration des têtes pensantes, lancées à l'assaut des dispositions de leur société qui avilissent l'homme.

De Menach le guide de l'action à Mokrane le narrateur, d'Idir l'instable à Meddour l'Instituteur, à Akli le commerçant, la volonté est ferme et unanime de s'ériger en force de progrès et de dénoncer les contradictions du milieu. Si l'émancipation est le maître mot, la clé du devenir est réalisée à "Taasast" qui se propose de prendre la relève de la Djemaa traditionnelle. Ce divorce entre Anciens et Modernes rejette préjugés et fatalisme. Ce bouleversement préfigure le drame d'une société traditionnelle qui pour avoir cru trouver la sécurité dans la vertu d'institutions inamovibles, se doit d'enfanter dans la confusion un ordre nouveau.

Et pourtant une certaine harmonie, une certaine cohérence se dégagent de l'ancienne société, un côté poétique incontestable qui correspond à la réalité. C'est l'image d'une société qui prise en elle-même avait un certain équilibre, car cette société de la *Colline oubliée* était restée en quelque sorte enfermée en elle-même dans une montagne un petit peu mythique.

Aussi de tous les jugements portés sur la *Colline oubliée* (Et il y en a eu...) celui qui nous a semblé le plus pertinent car il va dans le sens de notre propos, est celui d'El Boudali Safir lorsqu'il écrit : "Tout l'intérêt de ce livre provient de ce balancement de l'âme du vieux Djurdjura entre le respect des valeurs *séculaires* et contraignantes et l'appétit des valeurs nouvelles, plus larges, plus libres. C'est à ce titre qu'il prend à nos yeux le sens d'un témoignage, témoignage poétique qui nous émeut comme un message." <sup>8</sup>

\*

Plus proche de nous, parce que parmi nous, plus impétueux et plus jeune aussi, Rachid Mimouni avec une oeuvre récente occupe une place déjà grande dans la littérature algérienne et tout laisse à penser qu'elle ne cessera de croître.

La littérature procède par ruptures. Comme dans la peinture, la musique, la science même : il y a une forme, un ton dominant, un assoupissement dans l'innovation et puis la rupture. Un auteur brise la glace où l'on a trop pris l'ha-

---

<sup>8</sup>. *L'Honneur de la tribu*, Paris, Laffont, 1989, p. 12.

bitude de se mirer, c'est-à-dire de ne plus se regarder en face. Rachid Mimouni est de ceux-là. Cet homme commet une agression : contre la littérature algérienne, la larbinisme intellectuel, l'archaïsme d'une société paralysée, la médiocrité du pouvoir politique.

Il fait partie de la "troisième génération" d'écrivains maghrébins, génération que d'aucuns appellent "la génération du désenchantement". En effet, pendant les premières années de l'indépendance, Mimouni a vécu une période d'illusion avec tous les rêves, tous les espoirs ; à un moment donné l'ère du désenchantement est venue, donc le regard critique vis-à-vis de tous les maux de la société, de toutes ses contradictions. C'est ce regard qui apparaît dans les romans de Mimouni.

Si son oeuvre s'inscrit dans une seule et même histoire, celle de l'Algérie, son roman *L'honneur de la tribu* - tout en étant un roman de remise en cause, tout en étant une fois encore une réflexion sur le pouvoir, thème de prédilection chez Mimouni - n'est pas que cela. C'est une espèce de fresque de l'Histoire de l'Algérie, nous pourrions même dire celle de tous les pays du Tiers-Monde. Il s'agit de l'introduction de la modernité qui s'est faite avec l'Etat national, mais qui s'est faite de façon violente et arbitraire.

*L'Honneur de la tribu* est surtout un livre sur la mémoire et le mépris: mémoire de l'Algérie profonde restituée par un vieux Cheikh qui raconte à un témoin attentif et lui dit : "Laisse donc ta machine s'imprégner de mes mots".<sup>9</sup> Dans ce livre qui constitue la fin d'une trilogie de la déception et de la désillusion, l'auteur a recours au conte et à la fable pour dire l'Algérie avec ses problèmes, ses contradictions et ses espérances. *L'Honneur de la tribu* est l'épopée de tout un village. Dans ce village de Zitouna au nom ô combien symbolique - nous n'insisterons pas sur la signification profonde que revêt le choix d'un tel nom : *Zitouna*, l'arbre méditerranéen par excellence, arbre sacré, arbre central, axe du monde, symbole de l'Homme universel, symbole de paix aussi, les habitants oubliés de Dieu et du pouvoir mènent à l'écart une vie où la tranquillité s'apparente au bonheur. Les seuls changements sont apportés par les saisons et par la venue annuelle d'un saltimbanque accompagné d'un ours. Chaque année l'homme fort de Zitouna, Slimane, père d'Omar El Mabrouk et d'Ourida la blonde, se bat avec l'ours et parvient à le vaincre. Un jour Slimane est vaincu et ne supportant pas sa défaite, il meurt. C'est alors que le saltimbanque prédit aux habitants de Zitouna : "Vous devez savoir que vos malheurs ne font que commencer, le fils a vu le père rouler dans la poussière sans qu'aucun de vous osât lui apporter secours. Il ne l'oubliera pas..."<sup>10</sup>. En effet, Omar El Mabrouk n'oubliera pas. Il reviendra des années plus tard comme préfet à Zitouna promu chef-lieu de préfecture. Il règlera tous ses comptes, se conduisant comme un satrape qui ne connaît que son bon plaisir. Il ira même jusqu'à faire raser le mausolée d'un saint et à abattre les eucalyptus centenaires où s'abritaient des milliers d'oiseaux. En sa personne, Omar El Mabrouk incarne les exactions que l'on peut commettre au

---

<sup>9</sup>. *Ibid*, p. 82.

<sup>10</sup>. *Ibid*, p. 39.

nom du progrès. Il représente aussi les profiteurs du nouveau régime, et affiche publiquement son cynisme.

L'histoire est racontée à l'auteur par un vieillard qui affirme que : "le temps est venu de retrouver la mémoire... parce que l'Histoire est rancunière et le passé ne peut s'effacer." <sup>11</sup> Dans son livre, Mimouni a su restituer la mémoire d'un peuple qui a été trahi et agressé par bien des choses étrangères à son être et à sa volonté. Les habitants de Zitouna - lieu imaginaire - sont minés dans le silence et la résignation ; ils subissent l'Histoire sans pouvoir la faire jusqu'au jour où la violence devient leur seule façon de s'exprimer. *L'Honneur de la tribu* est un cri de révolte poussé par un écrivain qui a su concilier talent et authenticité.

Il est une question qui nous a fortement interpellé dans les derniers romans de Mimouni : c'est celle de la mémoire, l'obsession de la mémoire qui hante l'écrivain. Et si *L'Honneur de la tribu* à la différence du *Fleuve détourné* et de *Tombéza* évoque l'Algérie d'aujourd'hui, une Algérie urbaine, les fondements de celle-ci, sa mémoire demeurent une Algérie rurale, campagnarde. Ce roman revient vers les origines en tant que lieu géographique, vers la montagne - encore une - où s'est réfugiée une tribu à la suite de l'avance de l'armée française en 1830-40. Nous avons déjà dit que *L'Honneur de la tribu* posait les problèmes de la modernité. Certes le passage à la modernité est destructeur mais aussi constructeur. Ce que veut dire Mimouni c'est que le pire malheur qui puisse arriver à un peuple est que son ouverture au monde se fasse d'après un modèle étranger et au prix de la fermeture de sa mémoire. Cela ne s'appelle-t-il pas l'aliénation ? *L'Honneur de la tribu* est donc un livre sur la mémoire et le mépris. Mémoire de l'Algérie profonde et de ce lieu particulier qu'est le village isolé et calme de Zitouna. Le livre pourrait débiter ainsi : "Il était une fois un village... Zitouna qui, fermé sur lui-même a réussi pendant des décennies à se préserver de deux maux, les étrangers (c'est par eux que le malheur arrive) et la modernité, c'est-à-dire ce qui porte les germes sournois et démolit les vieilles traditions".

Dans ce roman où le style épouse l'ordre du temps, le classicisme de l'harmonie et le rythme des traditions, les seuls moments où la courbe du récit se fracture, se situent lors des interventions du préfet Omar El Mabrouk, l'enfant du pays, renégat. Symbole du despotisme et de la médiocrité dans l'Algérie contemporaine, pour satisfaire son rêve, il se fait agent du progrès ; homme à qui rien ne doit résister : "Je vous sortirai de l'obscurité pour vous mener vers la lumière" clame-t-il. Il bouleverse le territoire, dynamite les oliviers, lamine les liens sociaux et creuse l'incertitude : "Il n'existait plus aucun repère, les chemins avaient changé d'itinéraire, les montagnes d'emplacement, les plaines s'étaient gondolées, les collines aplanies. le climat avait interverti ses saisons". <sup>12</sup> Pour les hommes de la tribu et pour Mimouni lui-même, pris entre une nostalgie esthétique et une nécessité économique, le progrès est destructeur. L'auteur travaille à rompre la croûte de l'oubli dans un pays qui a perdu ses bases, une Algérie incertaine qui guette son avenir dans

---

<sup>11</sup>. *Ibid*, p. 169.

<sup>12</sup>. *Ibid*, p. 176.

la confrontation et le tumulte de ses visions du monde dispersées. La figure de l'avocat exilé dans la tribu est un élément repère du roman. Banni une première fois par le colonisateur, il est à nouveau exilé après l'indépendance "par ceux qui ont appris à gouverner par le mensonge.... Son retour chez nous était le résultat de son obstination à défendre les faibles, les démunis, les proscrits, les malheureux". Dans son roman, Mimouni cherche à retrouver les cadres sociaux de la mémoire collective ; mais sa quête est aussi une critique absolue de ces civilisés "qui ne se rendaient pas compte que leurs nouvelles valeurs, puisées dans des savoirs étrangers allaient sournoisement saper les racines de leur être. Ils se condamnaient ainsi à vivre dans le désarroi et le déchirement, incapables de distinguer ce qui les fonde de ce qui les fait. Oubliant d'où ils venaient, ils ignoraient où ils allaient".<sup>13</sup> Pour l'auteur, il ne s'agit pas plus de consentir à la perte de soi par imitation de l'autre, que de rejeter l'autre au nom d'une pureté hypothétique. Le vieux Cheikh au regard apaisé et à la voix lancinante dessine le chemin : "les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent. Survivront-elles ?".

*L'Honneur de la tribu* n'est pas un livre d'histoire, il révèle une Algérie oubliée, un pays porté en nous, devenu le lieu des fantasmes qui est la face positive du lieu de nos manques. Quand ce vieillard se met à raconter, on constate qu'au fur et à mesure son récit s'ordonne, se construit. On y trouve des temps forts récurrents qui chaque fois se chargent de plus de nostalgiques créations/récréations. Ce pays "épuré", peigné, reconstruit aussi en partie, acquiert bientôt plus de réalité que la réelle Algérie. Il n'est pas pour autant pur produit de l'imagination. Tous les éléments sont vrais. L'auteur les choisit et pas n'importe comment. Pour les faire revivre, il sélectionne la *djemaa*, les figues, les fêtes... "C'est l'eau de ce pays encore plus fraîche rêvée que bue... C'est la vallée de la grenade et de la joie de vivre... La vallée heureuse où foisonnent les primevères et les fauvettes et toutes ces choses qui en font une rivale terrestre du paradis".<sup>14</sup> Le choix d'un village fermé, microscopique pour décrire et raconter n'est pas gratuit. Les raisons ou motivations de cette forme de narration nous ont été données par Mimouni lui-même : "Il y a une raison technique et une raison plus profonde. Une raison technique parce que pour décrire un village, pour représenter un microcosme, les meilleures situations sont toujours ces petits villages fermés. En même temps il y a une raison plus profonde, plus essentielle. Ces villages qu'on voit très traditionnels, très fermés et isolés sont les lieux de nos racines. Autrement dit, la ville n'a pas de mémoire ou très peu. La mémoire se situe dans nos villages. Dans ce sens, beaucoup d'écrivains algériens essaient de remonter vers cette mémoire commune parce qu'elle nous fonde et peut donc expliquer une partie de notre réalité d'aujourd'hui. D'autre part, c'est notre être, notre patrimoine...". *L'Honneur de la tribu* est une flamboyante chronique du malheur et une somptueuse méditation sur la crise sociale, économique et intellectuelle traversée par l'Algérie contemporaine. Pour dire la déchéance planifiée d'un peuple la langue de Mimouni charrie les mots et martèle impitoyablement nos consciences endormies, les plongeant tout à la fois dans

---

<sup>13</sup>. *Ibid*, p. 15.

<sup>14</sup>. *Actualité de l'Emigration*, n° 172, 19 Avril 1989.

le cauchemar et dans le rêve nostalgique d'un antan a jamais anéanti. Le roman est un cri de révolte qui relève de la plus exigeante littérature : une littérature de combat, de courage et d'espoir peut-être - car la mémoire retrouvée et le goût du merveilleux sont aussi des armes révolutionnaires.

\*

C'est pourquoi, pour conclure sur cette quête de la mémoire entreprise par Mammeri et Mimouni, nous insisterons sur le fait que Mammeri dans son village natal Taourirt-Mimoun (Tasga dans *La Colline oubliée*), nous a donné à voir une société réelle avec un code des valeurs, et dans le contexte de la colonisation, donner à voir consistait pour lui à révéler pour enraciner. Mimouni dans une Algérie indépendante où le pouvoir est tout, se trouve coupé de ses racines, il les cherche donc car il ne possède pas les repères historiques qui le fondent. La citadinisation est la cause de la perte de ces repères, le passage par le mythe était donc nécessaire pour tenter de les retrouver. Chez l'un et chez l'autre écrivain, la quête aboutit à un échec. Mais si chez Mammeri elle est toute de lucidité et pessimiste, elle n'est cependant jamais désespérée, car tout changement est considéré comme salutaire, alors que chez Mimouni l'échec est totalement consommé, le changement est destructeur, il y a rupture historique et idéologique, on reste sur une frustration ; ce qui expliquerait alors cette aspiration à la vallée-refuge, bref cette mythification du village de Zitouna.



# ***ÉCRITURE & ORALITÉ***





**Margarita GARCIA-CASADO**

**The Ohio State University**

## **ZAZIYA EL - HILALIA, OU L' ARTICULATION D' UNE PAROLE FÉMININE**

Dans son ouvrage, *Beyond Anthropology*, McGrane démontre de quelle manière l'identité de l'homme occidental est basée sur la manipulation et la réification de l'Autre. Cet Autre devient le reflet négatif de l'Européen. Il se détermine par sa négativité face à l'Européen. L'Autre est ce que l'Européen n'est pas : "Anthropological discourse isn't concerned with what the tribes are in themselves but with what they represent" (McGrane, 95). Il se transforme sous le regard de l'occidental en un miroir où ce dernier peut voir son propre passé et se rassurer quant à sa qualité d'homme civilisé. Le discours anthropologique du 19<sup>e</sup> siècle parle de l'Autre mais ne s'adresse jamais à lui (*ibid*, 96). La même attitude apparaît dans le discours littéraire de l'époque. L'Occident avait déjà connaissance de l'Orient depuis le temps des croisades mais l'exotisme oriental ne fit son entrée dans la littérature française qu'au 17<sup>e</sup> siècle (*El Nouty*, 8). L'Orient était pour l'Occident une source "d'images" (*ibid*, 10). Les écrivains romantiques ne retinrent de l'Orient que "l'aspect violent dans le pittoresque ou dans les moeurs" (*ibid*, 11). Ceci contribua à la création du mythe de l'Orient et en particulier d'une certaine image de la femme arabe et musulmane :

*"Oh ! Si j'étais capitaine, ou sultane,  
Je prendrais des bains ambrés,  
Dans un bain de marbre jaune,  
Près d'un trône,  
Entre deux griffons dorés !*

*J'aurais le hamac de soie  
Qui se ploie  
Sous le corps prêt à pamer ;  
J'aurais la molle ottomane*

Littérature et oralité au Maghreb

Dont émane  
Un parfum qui fait aimer."

(Hugo, *Les Orientales*. "Sara la baigneuse")

Toute une littérature exotique répondait aux fantasmes sexuels du public de l'époque : "Il n'est pas exclu que le recours au thème éculé de la femme orientale ait répondu à un souci publicitaire. Le lecteur est plus alléché par un ouvrage sur les femmes du Caire que par une étude sérieuse" (*El Nouty*, 24). Comme le dit Rodinson toute cette littérature apportait une gratification immédiate et bon marché : "The staid Westerner, disturbed by his own sexuality and beset by unconscious sado-masochistic tendencies, could find in this art a kind of easy gratification, a cheap thrill" (*Rodinson*, 59). La femme musulmane et arabe était devenue une créature prisonnière d'images sanglantes et sensuelles, de harems aux milles couleurs ; corps décapités... soumis aux désirs de leurs maîtres. (*ibid*, 59).

Dans *Orientalism*, Saïd montre que l'homme européen a étouffé la voix de la femme arabe, comment elle est devenue "typiquement Orientale" sous la plume de l'Occidental : "Flaubert's encounter with an Egyptian courtesan produced a widely influential model of the Oriental woman ; she never spoke of herself, she never represented her emotions, presence, or history. He was foreign, comparatively wealthy, male, and these were historical facts of domination that allowed him not only to possess Kuchuk Hanem physically but to speak for her and tell his readers in what way she was typically Oriental" (*Saïd*, 6). Les écrivains du 19<sup>e</sup> siècle se sont appropriés et ont réifié une voix qu'ils n'ont jamais pris la peine d'écouter. Ils n'étaient en outre pas intéressés par elle car comme le dit Flaubert, ils ne recherchaient que "la couleur, la poésie, ce qui est sonore, ce qui est chaud, ce qui est beau" (*El Nouty*, 28).

Nous allons nous mettre par cette étude à l'écoute de ces voix féminines telles qu'elles sont articulées à travers le folklore des *Bani-Hilal* du sud Tunisien. Nous montrerons de quelle manière celles-ci "re-présentent" leur individualité et ce, au travers même du discours islamo-bédouin qui les englobe. L'écoute de ces paroles féminines met en évidence le caractère subversif et révolutionnaire de ces voix qui renversent et utilisent les systèmes les comprenant et ce sans les mettre en question ouvertement.

\*

Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir souligne l'importance du concept de l'Autre en ce qui concerne l'élaboration de l'identité tant masculine que féminine. La perception de la femme en tant qu'Autre permet à l'homme de déterminer sa "nature" d'homme. Ce rejet de la femme en tant qu'Autre est à l'origine de relations conflictuelles entre les sexes. L'homme s'oppose à la femme ; tous deux sont devenus les pôles opposés d'une même nature : "Dès que le sujet cherche à s'affirmer, l'Autre qui le limite et le nie lui est cependant nécessaire : il ne s'atteint qu'à travers cette réalité qu'il n'est pas" (*Beauvoir*, 188). Le concept de l'Autre semble inséparable de l'identité de l'être européen. Le discours masculin tente de prendre contrôle du discours

féminin sans toutefois l'étouffer totalement car il est "incapable de s'accomplir dans la solitude" (*ibid*, 188).

Dans *Les Voleuses de langue*, Claudine Herrman souligne que le système d'éducation traditionnel a dépourvu les femmes du "sens" véritable du langage. Les femmes sont muettes ; la voix qu'elles utilisent pour s'exprimer n'est pas la leur. Si une femme veut être entendue, elle doit d'abord devenir autre, se fondre dans la voix de l'homme. Elle doit se plier à l'image que l'homme s'est faite d'elle, devenir "homme" dans le sens où elle accepte d'être un objet, produit de la parole masculine : "Donc, deux fois aliénée, une fois en tant que personne dans une culture qui n'est pas la sienne, et une deuxième fois, dans la vie, en tant que femme obligée de se conformer à un modèle préexistant qui a été créé par les hommes" (*Herrman*, 20). Ceci implique qu'il y a deux identités distinctes, deux cultures et sens du langage. Il y aurait deux discours distincts : le masculin face au féminin. Mais nul discours n'est véritablement monophonique. Tout texte se compose d'une multitude de voix ou trames, comme l'ouvrage qui naît sous les doigts de la dentellière : "Ce procès est valable pour tout le texte. L'ensemble des codes, dès lors qu'ils sont pris dans le travail, dans la marche de la lecture, constitue une tresse (*texte*, *tissu*, et *tresse*, c'est la même chose) ; chaque fil, chaque code est une voix ; ces voix tressées-ou tressantes- forment l'écriture : lorsqu'elle est seule, la voix ne travaille pas, ne transforme rien : elle exprime, mais dès que la main intervient pour rassembler et entremêler les fils inertes, il y a travail, il y a transformation" (*Barthes*, 166).

La parole de Zaziya peut être considérée comme une de ces voix ou paroles qui constituent le texte ou discours ; voix qui exprime et transforme le discours qui la comprend. L'étude du conte 14, "The Kharabga Game" montre de quelle manière la voix de Zaziya re-présente ces discours tout en les subvertissant.

Le *Coran*, discours islamique, exige des femmes qu'elles soient modestes dans leurs tenues afin d'affirmer leur appartenance au groupe des croyants : "O Prophet ! Tell thy wives and their daughters and the women of the believers to draw their cloak around them (when they go abroad). That will be better, that so they may be recognised and not annoyed. Allah is for ever Forgiving, Merciful" (*Fernea & Berzigan*, 25).

Le code de l'honneur de la communauté bédouine requiert que la parole donnée soit respectée : "When a Hilali gives his or her word, it is taken as a literal pledge by both friend and foe" (*Baker*, 655). Zaziya parvient dans le récit suivant - "The Kharabga Game"- à respecter la parole donnée, à sauvegarder le discours bédouin, sans faillir à ses devoirs de croyante. Elle réussit grâce à une ruse à respecter les exigences des deux discours :

*"Zaziya's change of mood made Sharif b. Hashimi very glad, He proposed a game of kharabga. What will be the stakes ? The one who is beaten must take off all his or her clothing. Nor Sharif was a champion kharabga player. They played three rounds, and Sharif won. You must stripp off your clothes, said he. How can you impose such a thing on a respectable married noblewoman ? You were fairly beaten, he replied, so you must keep your side of the bargain. Just a moment, said Zaziya, and*

*Littérature et oralité au Maghreb*

*she went into her quarters. She combed her long hair down all around her.*

*It reached to*

*a) the ground*

*b) her feet*

*When she appeared before Sharif he saw nothing except the tip of her nose and the tip of her big toe." (Baker, 91).*

Zaziya respecte la parole donnée ; elle se soumet au discours bédouin et garde sa modestie d'après le discours islamique. Elle utilise les critères féminins de beauté : sa chevelure ; ce qu'elle est censée voiler comme une protection. Sa parole renverse et maintient les deux discours qui la comprennent. Elle montre en le cachant ce qu'elle ne doit pas révéler ; elle maintient et nie ces discours en un même geste.

Pour Saussure, la langue est la marque de la conscience alors que la parole en est la manifestation externe, extériorisation grâce à laquelle la langue s'échafaude (*Strozier*, 2-3). La langue est "un trésor déposé par la pratique de la parole dans les sujets appartenant à une même communauté, un système grammatical existant virtuellement dans chaque cerveau, ou plus exactement dans les cerveaux d'un ensemble d'individus ; car la langue n'est complète dans aucun, elle n'existe parfaitement que dans la masse." L'étude de toute langue comprend deux parties, une qui a pour objet la "langue, qui est sociale dans son essence et indépendante de l'individu," l'autre qui se réfère à la "partie individuelle du langage" (*ibid*, 17).

La relation entre langue et parole peut s'appliquer aux diverses voix féminines (paroles), qui traversent le discours patriarcal islamo - bédouin des Bani-Hilal. Les discours islamique et bédouin se trouvent mêlés. Les paroles de femmes passent de l'un à l'autre sans heurt. Les diverses héroïnes dépeintes à travers ces deux discours en sont la fidèle représentation : elles articulent le discours bédouin ainsi que le discours islamique.

Le *Coran* règle la vie spirituelle, sociale et privée du croyant (*Minces*, 14). Tous les croyants sont égaux aux yeux d'Allah mais leurs tâches sont toutefois différentes : "Men are in charge of women, because Allah hath made the one of them to excel the other, and because they spend to their property (for the support of women). So good women are the obedient, guarding in secret that which Allah hath guarded" (*Fernea & Berzigan*, 16). L'univers des femmes est centré autour de leur famille, elles doivent pourvoir au confort et aux besoins de leurs époux et enfants. Ceci explique pourquoi maints récits des *Bani-Hilal* comprennent des informations sur la vie quotidienne. Dans ces récits, les femmes sont en relation étroite avec les activités nécessaires à la survie du groupe. Elles utiliseront les objets qui les représentent et les délimitent pour obtenir ce qu'elles désirent. Au récit 25, "Shiha's Dinner Ruse," Shiha, soeur de Bu Zayd, utilise des objets appartenant strictement au monde féminin afin de sauver son frère, représentant ainsi son désir en accomplissant une révolution interne :

*"She divided the meat into small boneless chunks and spread it on the kuskusi. She called the Hilalis together. Shiha said, Every single person must come to the feast [...] When all were eating, Bu Zayd came out from where he had been concealed in a rolled-up rug. Shiha said : He who has a*

*staff in his hand, strike Bu Zayd with it. All the Hilalis had left their staffs and their weapons outside when they came to the feast. So they seized what was nearest at hand and threw it at him. They pelted him with chunks of meat. But there were non bones in it to injure Bu Zayd" (Baker, 121-22).*

Dans le conte 5, "Dhiyab and the suitors of Zaziya," la nourriture est encore utilisée, cette fois par Zaziya pour se débarrasser d'indésirables prétendants sans toutefois manquer à ses devoirs d'hôtesse :

*"They came in, all dressed neatly in their best except Dhiyab, who wore the rough clothing of a sheperd. Zaziya had prepared a huge trencher of kuskusi and meat. On the lower level she put wheat kuskusi and mutton. On the upper level she spread barley kuskusi and camel meat. Deep down under all the food she concealed a silver crescent and three dates [...] They said, in the name of God and began to eat. The other suitors ate from the surface while Dhiyab plunged his hand deep in the food. How is the food ? asked Zaziya. Praise the Lord for the barley kuskusi and the camel meat, replied the suitors. Praise the Lord for the fine wheat kuskusi and the tender lamb meat, said Dhiyab. How was the date crop in Jarid ? asked Zaziya. The rains came and rotted the fruit ; there are not dates, replied the suitors. Ripe and delicious, said Dhiyab, who had found the three dates. Have you seen the new moon ? asked Zaziya. No, it is waning still, said the suitors. The moon is*

*a) three fingers wide*

*b) three days old*

*said Dhiyab, who had found the silver crescent [...] He (Dhiyab) was the most intelligent of all the suitors and understood the meaning behind things" (Baker, 71-3).*

Dans ces deux récits, Shiha et Zaziya se conforment à leurs rôles d'hôtesse et de maîtresses de maison. Elles respectent les règles bédouines de l'hospitalité tout en se démarquant comme entité face au groupe.

L'intertextualité entre les récits des *Bani-Hilal*, le code bédouin et le livre sacré des croyants, le Coran, la juxtaposition des deux discours est rendue plus explicite au conte 8, "Dhiyab Saves Zaziya from the Jew." Dans cet épisode, Zaziya qui est retenue captive par un commerçant juif est sauvée par Dhiyab. Mais elle est accusée par les membres de sa tribu d'avoir failli à son honneur : "When Dhiyab brought Zaziya back to the Hilali they said, you have acted with honour during your trip of seven days. So they sent horsemen to follow the tracks. They found the place where the Jew fell. No footprint showed that they had aligned and no mark of camping place to view along their path" (Baker, 77).

Ce récit montre de grandes similitudes avec un événement important qui survint durant la vie du prophète Muhammed. Il s'agit de l'épisode concernant son épouse favorite 'A'isha, lorsqu'elle se retrouva seule lors d'une expédition où elle accompagnait le prophète :

*"'A'isha had accompanied Muhammad on an expedition [...]. 'A'isha walked away from the camp to perform her ablution. [...]. When 'A'isha came back, she found that she had been left behind and sat down on the ground to wait until her absence was noticed and someone sent back for her. Meanwhile, a young man, Safwan ibn al-Muttal, came by on his way to*

Littérature et oralité au Maghreb

*Medina. Seeing 'A'isha alone, he offered her his camel, and she accepted ; the young man led the camel. The sight of 'A'isha, favorite wife of the Prophet, arriving in the city in the company of a handsome young man gave rise to much gossip and ultimately a great many accusations." (Fernea & Berzigan, 30).*

Cet incident est à l'origine de la Sourate XXIV, vers 4 : "And those who accuse honorable women but bring not four witnesses, scourge them (with) eighty stripes and never (afterward) accept their testimony" (*ibid*, 32).

Les récits tels "The Kharagba Game" et "Sharif's Visit to the Hilalis" illustrent la subversion et la manipulation des discours masculins par la parole féminine. Nous avons vu de quelle manière Zaziya s'est jouée de Sharif, de quelle façon elle a répondu à son désir tout en s'y soustrayant.

Dans le même conte, "The Kharagba Game," elle quitte sa demeure conjugale pour rendre visite aux siens. Elle promet à son époux qu'elle reviendra au logis familial : "I promise you O house that I will return an eat within your walls. Zaziya prepared a jug filled with water (*babul dhahab*) and a plate of *kuskusi* (*shqalat kuskusi*) and put it under the bed (Baker, 92). Elle entreprend son voyage accompagnée de son époux mais s'arrange pour pouvoir revenir sur ses pas en prétextant un oubli quelconque. Elle peut ainsi accomplir sa parole tout en s'en libérant : "Back she went, running. She took the comb from her room. She ate a bit of *kuskusi*. She drank a swallow of water from the golden jug. I have eaten an drunk within your walls. O house, I have returned to you, I hope I never see you again ! (*ibid*, 95).

Dans ces exemples, la parole de Zaziya représente à la fois la satisfaction d'un désir tout en soulignant son absence. Sa parole *re-présente* ce désir, elle en est la présence et l'absence tout à la fois. Sa parole est la présence de l'absence.

Pour Derrida, le signe représente l'absence du présent : "Le signe représente le présent en son absence. Quand nous ne pouvons prendre ou montrer la chose, le présent, quand le présent ne se présente pas, nous signifions par le détour du signe. Le signe est la présence différée" (*Derrida*, 47). La notion de *différance* selon ce dernier nous permet de comprendre de quelle manière Zaziya actualise l'accomplissement du désir tout en le différant. Le signe est la trace du signifié ; il ne peut exister qu'en différant la réalisation de ce dernier (*ibid*, 48). Une langue ou discours est composée du jeu des différences entre le signe et la réalité qu'il est supposé représenter. Le mouvement de ces différences crée la différence - mouvement vers -, possibilité jamais atteinte de la conceptualisation du signifié : "la différence est l' "origine" non pleine, non simple des différences" (*ibid*, 50).

La parole de Zaziya s'inscrit dans le jeu de ces différences. Elle s'articule dans un espace vide, silence de deux discours qui l'incluent. Sa parole signifie, souligne la présence tout en la niant.

\*

La littérature du 19<sup>e</sup> siècle a reproduit une certaine image de la femme arabe, image qui ne correspondait pas à la réalité mais qui relevait d'un désir d'évasion, de la recherche d'un exotisme, d'un ailleurs. Cette littérature nous a offert une lecture de la femme arabe, lecture qui la dépeint mais d'où elle est la grande absente, voix muette. Les écrivains de ce temps ont écrit sur la femme arabe ; elle est devenue un *objet* d'évasion. Ces écrivains, membres d'une culture différente, étaient "programmés" à partir de l'intérieur de leur système social et culturel et ne pouvaient qu'émettre ce genre de lecture : "On comprend qu'il ne s'agit plus dès lors d'un espace littéraire (tel que celui auquel tout naturellement nous nous référons) se définissant à partir de concepts de personnalité, d'originalité, mais que pris dans la dialectique de ses contradictions tout texte est un prétexte, n'est jamais qu'un pré-texte [...]. Reste que cette culture, la nôtre, programme des sujets particuliers, des textes particuliers" (*Pleyne*, 111). A cette lecture limitée de la femme orientale nous avons opposé un autre "texte," une autre interprétation. Notre lecture a produit un autre "texte-lecture" où nous avons débridé ces voix féminines incluses à l'intérieur de discours dominants. Le texte est l'intersection de deux discours : point de jonction d'un code ou langue, et de la "question de l'autre," d'une perspective individualiste extériorisant ce code (*Houdebine*, 272). Nous avons privilégié l'écoute d'une parole féminine subversive incluse à l'intérieur de deux codes ou textes. Cette voix féminine a créé son propre texte, réécriture de deux discours qui met en exergue son caractère subversif et autonome. Cette nouvelle lecture nous a permis, à la suite du prétendant victorieux de Zaziya : "He (Dhiyab)... understood the meaning behind things," de lire au-delà des signes, de défaire la trame du texte à l'écoute d'autres textes, d'autres langages.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Baker, Cathryn Anita. *The Hilali Saga in the Tunisian South*. Indiana University, Ph.D Thesis, 1976.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Collection *Tel Quel*. Paris : Ed. du Seuil, 1970.
- De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris : Ed. Gallimard, 1949.
- Fernea & Bersirgan. *Middle Eastern Muslim Women Speak*. University of Texas Press, 1977.
- Herrman, Claudine. *Les voleuses de langue*. Ed. des femmes, 1976.
- Houdebine, Jean-Louis. "Première approche de la notion de texte" in *Théorie d'ensemble*. Paris : Ed. du Seuil, 1968. p. 270-84.
- Hugo, Victor. *Poésie I*. Paris : Ed. Robert Laffont, 1985.
- McGrane, Bernard. *Beyond Anthropology*. New York : Columbia University Press, 1989.
- Minces, Juliette. *La femme dans le monde arabe*. Ed. Mazarine, 1980.

*Littérature et oralité au Maghreb*

El Nouty, Hassan. *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*. Paris : Librairie Nizet, 1958.

Pleynet, Marcelin. "La poésie doit avoir pour but..." in *Théorie d'ensemble*. Paris : Ed du Seuil, 1968. p 94-115.

Rodinson, Maxime. *Europe and the Mystique of Islam*. Tr. by Roger Veinus. University of Washington, 1987.

Said, Edward. *Orientalism*. New York : Vintage Books, 1978.

Strozier, Robert. *Saussure, Derrida, and the Metaphysics of Subjectivity*. The Hague : Mouton de Gruyter, 1988.



**Zohra MEZGUELDI**

**Faculté des Lettres de Casablanca I**

## **LÉGENDE ET VIE D'AGOUN'CHICH DE MOHAMMED KHAIR-EDDINE**

### **ORALITÉ ET STRATÉGIE SCRIPTURALE**

Essentiellement soucieuse de suggérer des voies de recherche, la lecture proposée ici tentera de saisir dans l'oeuvre l'inscription du culturel de type oral et au-delà, de ce qui est le commencement de toute littérature : l'ivresse de la parole. C'est dire que le champ scriptural se dessine en terrain fertile en représentations culturelles et se rêve comme réceptacle de la mémoire collective. Le pouvoir de nomination acquis par l'écriture, en tant qu'activité créatrice, s'emploie à promouvoir une part "identitaire" enfouie, occultée et sacrifiée dans l'individu, pourtant première puisqu'elle renvoie aux : "[...] significations cachées du mode (dont) de tout temps, la femme berbère a été pourvoyeuse" (p. 10). Il sera donc question de cette culture - "terre et connaissance viscérale de cette terre" (p. 12) - qui : "[...] ne se donnait pas comme un apprentissage au sens scolaire, mais comme un travail de patience et de méthode qui consiste à nourrir le cerveau de l'enfant de légendes symboliques tout en lui faisant connaître les beautés diverses et immédiates de la terre" (p. 10).

Ainsi, le récit premier renvoie à une voix et à un corps, corps inaugural inscrivant l'oralité dans le récit, lui - même désir tendu vers cet espace par lequel : "[...] on est véritablement à l'écoute des musiques de l'enfance" (p. 21). Le récit de la mémoire collective - émanant du collectif vers l'individuel - parvenu à l'enfant par la parole/langue maternelle, porte en lui la singularité de celle-ci et les marques de l'oralité. "[...] Le parler maternel, parce que justement non écrit et non élevé au concept de texte, maintient la mémoire d'un récit et sa primauté généalogique, même renversée et déportée vers une lan-

gue absolument différente, dira aussi : ça a commencé" <sup>1</sup> . De ce point de vue, il est significatif que pour Khaïr-Eddine : "Le Sud, c'est d'abord une langue [...] (puis) il s'annonce géologiquement [...] (là) vous rencontrez un de ces vieillards éternels dont les rides disent une histoire de sang versé, de lutte pour la survie entrecoupée de joies simples et fugaces. Le Sud, c'est aussi l'habit des femmes [...] pourvoyeuses des significations cachées du monde..." (pp. 9-10). Langue, espace et imaginaire disent le Sud et constituent les thèmes matriciels autour-desquels le récit s'organise.

Je me suis attachée, ailleurs <sup>2</sup>, à montrer à travers l'étude de quelques textes dont *Le déterreur* (1976), l'inscription dans l'écriture de ce que j'ai nommé "la parole mère", espace culturel, champ symbolique, celui de la culture populaire orale, marquée par la figure maternelle. L'écriture, où est à l'oeuvre l'imaginaire structuré par la mère, - au moyen des "légendes symboliques" évoquées par Khaïr-Eddine - se fait alors désir tendu vers cet espace, notamment par l'écriture de l'enfance.

Le texte qui nous occupe ici montre, une fois de plus, que l'espace de l'oralité se situe du côté de la femme et reste marqué par la figure maternelle. Celle-ci est au coeur de scènes/récits, récurrents dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine. En effet, la scène de la mère malheureuse, attendant le retour du fils, obsède l'écriture de Khaïr-Eddine. Le saint Sidi Hmad Ou Moussa, "parti tout enfant avec une troupe de jongleurs et de saltimbanques [...] laissant (sa mère) seule (et aveugle) dans l'incertitude et le désarroi (et) revenant d'une longue errance", (p. 36) lui redonne miraculeusement la vue. Hmad Ou Nimir, voyant de son "exil céleste" sa "mère pleurer, se convulser, geindre, réclamer un couteau pour sacrifier au jour dit sa lamentable victime... seule dans la ruine", se jette du "haut du ciel", devenant "cheveu qui trancha la gorge" de l'animal (pp. 69-70). Agoun'chich abandonne mère, femme et fille pour entreprendre son voyage vers le Nord. Enfin, Khaïr-Eddine lui-même n'a-t-il pas longtemps erré depuis *Agadir*, livre de la rupture, jusqu'à *Légende et vie d'Agoun'chich*, livre de la réconciliation ? Redisons ici que chez lui, quitter le Sud, c'est abandonner la mère. Ainsi, il est à chaque fois question de l'errance loin de la mère et de "la culture terrienne, organique [...] base de toute connaissance" dont elle est l'initiatrice. Une fois de plus, l'identification mère/Sud/culture orale affirme sa puissance dans l'écriture de Khaïr-Eddine et vient associer l'espace de l'oralité à celui de la femme-mère qui : "composait avec les éléments, était les éléments [...], se confondait avec la renaissance de la Nature" (p. 11).

La terre "sudique", à laquelle est rivée toute la production de Khaïr-Eddine, s'inscrit comme espace de la parole et comme parole elle-même, comme "culture terrienne" qui, s'inquiète de dire Khaïr-Eddine, "tend à s'effriter comme sous l'effet d'un rejet collectif" (p. 15). N'est-ce pas d'ailleurs cette inquiétude qui travaille l'écriture lorsque celle-ci s'emploie à restituer par son propre fonctionnement cet espace et cette symbolique de l'oralité, à travers l'espace "sudique" ? Inquiétude, certes, mais aussi révolte et colère, lorsque

<sup>1</sup>. Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris/Rabat, Denoël/SMER, 1983, p. 191-192.

<sup>2</sup>. *Parole-mère et écriture marocaine de langue française*. Thèse dactylographiée, Lyon-2, 1983.

l'activité scripturale oeuvre à sauver de la mort cette identité culturelle, en même temps qu'elle nomme sa fin, à la promouvoir aussi, notamment à travers ce récit d'essence épique.

Renouant par bien des aspects avec le genre oral par excellence qu'est l'épopée, *Légende et vie d'Agoun'chich* déploie toute une poétique de l'oralité dont nous nous proposons d'indiquer ici les éléments, mettant à contribution pour ce faire, la précieuse *Introduction à la poésie orale* de Paul Zumthor<sup>3</sup>.

Cette poétique de l'oralité serait à chercher tout d'abord dans le propos essentiel du livre lequel narre un combat. Outre "les guerres intestines, les alliances et les accalmies éphémères" (p. 21), il est question ici de la lutte incessante, menée par l'univers traditionnel du Sud marocain contre la colonisation, le Nord "corrupteur" et le monde moderne. A travers la figure légendaire d'Agoun'chich, qui se dégage parmi tous les protagonistes du récit, c'est la valeur guerrière qui est exaltée et chantée dans ce combat pour la terre, la culture et l'identité, ainsi que la capacité de résistance non seulement du héros mais aussi du peuple et de la Nature "sudiques", tels ces : "Arbres épineux (dont l'arganier) mille fois vaincus et mille fois ressuscités. Rien ne vient jamais à bout de leur résistance" (p. 9). Personnage hors du commun, Agoun'chich suscite l'admiration, en premier lieu celle de Khaïr-Eddine, par sa puissance virile et sa vivacité d'esprit et surtout par sa volonté indestructible de se battre, de résister. Il incarne à lui seul le combat du Sud pour la survie, tel : "L'arganier [...] le symbole le plus représentatif de ce pays montueux que la légende auréole de ses mythes patinés et de ses mystères dont le moindre effet est de vous nouer imperceptiblement la tripe..." (p. 10).

A l'instar de l'épopée, ce récit hautement épique mêle l'histoire, la légende et le mythe. Ainsi, le récit de Lahcène Oufoughine, ancêtre berbère (pp. 22-25), d'autant plus mythique que son histoire est introduite par le rituel "Il était une fois", situant un temps non temps, celui des origines, de l'imaginaire et de l'oralité. L'histoire est à lire en filigrane dans la présence coloniale, violente (p. 93) : "[...] puissance coloniale sûre de son fait (qui) grignotait méthodiquement le pays [...] en face, des mouvements de guérilla sans coordination, mal armée, sans idéologie et sans tête". (p. 124). L'histoire, mêlée à la légende, met en scène elle aussi "l'agressivité virile au service de quelque grande entreprise" (*Zumthor, 1983*, p. 108), autre propos de l'épopée. Invitant à : "[...] écouter la légende sans dédaigner certains repères historiques qui peuvent donner un sens à cette zone d'ombre investie par l'imaginaire". (pp. 24-25), le récit se donne comme lieu d'interprétation d'éléments indissociables pour l'univers et la culture traditionnelle, ceux de l'épopée et de l'oralité, et procède ainsi du collage de ces divers éléments. Réel et imaginaire s'imbriquent dans le verbe enchanteur du conteur, transformant la montagne - "matrice où (les deux voyageurs) se sentaient vivre intensément" (p. 87) - en lieu surnaturel, dévoilant son univers magique (p. 80), offrant aux deux errants, Agoun'chich et le violeur, ainsi qu'au lecteur, un voyage dans le rêve et la féerie.

---

<sup>3</sup>. Paris, Le Seuil, 1983.

Il conviendrait d'analyser comment l'écrivain, à l'instar du conteur de la tradition orale, joue et se joue de la dialectique vérité-fiction pour le plaisir du jeu, celui de raconter. En témoigne la multiplication des micro-récits. Le livre fourmille de personnages qui par leur apparition suscitent un récit dans le récit. Todorov <sup>4</sup>(1971, pp. 33-46) a montré que ce procédé d'enchâssements - à l'oeuvre dans ce monument de la culture orale que sont *Les Mille et une nuits* - consacre l'acte de raconter comme acte vital. Ainsi, et pour ne citer que la partie du livre circonscrite par le rituel "Il était une fois" (p. 22), prennent place dans le récit d'Agoun'chich, celui de Lahcène Oufoughine (pp. 22-25), celui de sa descendance divisée par un adultère (p. 27), de la famille "spécialisée dans la récolte de venin" (p. 33), l'histoire de Sidi Hmad Ou Moussa (p. 36) et celle de Hmad Ou Namir (pp. 68-70), l'épisode de Haïda Moys, le traître (p. 93), puis celui du caïd, résistant, Ighren (p. 95). Voilà qui traduit bien l'ivresse de la parole, évoquée initialement, pose le récit en devenir tout en révélant un procédé propre à la poétique de l'oralité.

Celle-ci serait aussi à analyser dans les phénomènes de récurrence, les jeux d'écho - il est maintes fois question de la famille, "spécialisée dans le venin", ainsi que de la mort du traître Haïda Moys - les digressions, les accumulations de récits, l'émergence dans le récit du discursif, du gnomique, du lyrique et du narratif. Ceci permettrait de mettre en lumière l'aspect multiple, cumulatif et bariolé, propre au texte oral.

Plaisir du jeu, disions-nous, mais aussi mode de résistance que cette ambiguïté entretenue par le verbe du conteur. Nous ne nous départissons pas de l'argument essentiel de l'épopée : chant d'un combat. La lutte pour la survie ne se trouve-t-elle pas en dernier lieu dans cette revanche de l'imaginaire sur la réalité avec laquelle il entretient pourtant des rapports ?

Ambiguïté et revanche de la fiction sont au coeur même de la vie d'Agoun'chich, dans ce qui a contribué à sa légende et à son nom : "C'est ainsi qu'il se cacha dans une grotte où il s'allongea et se couvrit d'écorce rugueuse. Quand ses traqueurs arrivèrent à l'entrée de la grotte, l'un d'eux, qui y jeta un coup d'oeil, dit "Il n'y a pas d'homme dans cette grotte. Il n'y a qu'un tronc d'arbre mort, un "agoun'chich". "[...] Lahcène dut la vit sauve à sa ruse. De traqué, il devint traqueur". (p. 29). Ainsi, c'est la puissance magique du masque qui déjoue la mort - le caïd Ighren échappe à ses ennemis en se déguisant (p. 101) - crée la légende et la vie, comme l'art de conter ; triomphe de l'imaginaire ! De là, le texte devient réceptacle de la mémoire collective, rejoignant "la finalité de l'épopée", relative à la fonction vitale qu'elle remplit pour le groupe humain [...], Pour l'auditoire à qui elle est destinée (qui se la destine), elle est autobiographique..." (*Zumthor*, 1983, p. 109). *Légende et vie d'Agoun'chich* se donne à lire comme récit d'une vie collective, commune à Agoun'chich, au peuple du Sud et au conteur-écrivain, lequel insère dans la légende son propre retour au pays (pp. 9-21). La fiction instaurée ici constitue un bien collectif - la légende ne vient-elle pas de ce patrimoine culturel du Sud ? -, un plan de référence et la justification d'un comportement, exaltés à travers le chant de la valeur guerrière et la capacité de résistance.

---

<sup>4</sup>. T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, coll. "Points", 1971 & 1978.

La multiplication des "on dit", tournure impersonnelle - n'excluant pas le dialogue entre Agoun'chich et le violeur, et le monologue, introspection de l'un et de l'autre par le biais de la rêverie -, l'irruption de l'histoire de la description des villes - notamment Taroudant et Tiznit - qui sont autant de commentaires de la part du conteur, les diverses sollicitations adressées à "l'auditoire" - à commencer par le "vous" de la première page du livre - tout ceci vise à faire du récit le lieu d'une véritable communion dans le voyage à travers l'espace, le temps, l'histoire et l'imaginaire.

Plus qu'un simple motif, le voyage structure l'écriture du texte qui se manifeste elle-même en mouvement continu et en marche nomade. Le parcours qu'elle inscrit : "Tiznit, Rabat, Casablanca 1979--1983". (p. 159) suit cette montée vers le Nord, entreprise par les deux voyageurs du récit. L'activité scripturale éclaire ainsi un itinéraire, confirmant l'irruption du corps, mis en avant dans la marche, - déjà exalté à travers le chant de la valeur guerrière et l'expression de l'union avec la Nature "sudique" - ainsi que celle de l'oralité dans l'espace de l'écriture.

Là encore, le conteur puise dans la tradition orale pour laquelle marginalité, rébellion et errance ont toujours été le fait du héros ou du poète. Ici, "l'amour de l'exil et de l'errance s'est de nouveau emparé de (la) descendance" de Lahcène Oufoughine (p. 23) à travers le héros légendaire : Agoun'chich, et le conteur-poète : Khaïr-Eddine. Ce dernier cristallise ces motifs populaires et traditionnels autour de son écriture, reformulant le fait nomade en principe d'écriture et comme expression privilégiée de la parole imaginaire. De là, le caractère ouvert de cette parole, sans début ni fin, toujours en devenir car l'écriture s'est faite déplacement continu, s'assimilant à une sorte de voyage, dégageant ainsi l'importance de l'espace dans l'entreprise scripturale de Khaïr-Eddine.

La poétique de l'oralité est à lire dans cet espace de l'oralité qui nomme son lieu et prend sa signification dans et à travers ce lieu : le Sud sur lequel s'ouvre le récit. Ce dernier procède, par ailleurs, au rituel du conte traditionnel par le "Il était une fois" (p. 22) qui introduit la légende, met en place le pouvoir de l'imaginaire tout en délimitant l'espace du récit. Celui-ci est alors circonscrit par la formule initiale et rituelle du conte et par une expression finale marquant le retour au réel. En effet, c'est ainsi que peut se lire le départ d'Agoun'chich qui : "[...] enterra ses armes à côté de sa mule (écrasée par une voiture) et prit le car pour Casablanca". (p. 159). La mort de la mule, qui participe à la légende, marque la fin de celle-ci ; la fin de la fiction correspond à celle du récit et à un retour au réel. L'irruption du monde moderne fait ainsi éclater la légende et fonctionne comme ces formules de déréalisation, à valeur protectrice, talismanique, propres au conte. Celles-ci visent à "démystifier" le récit en marquant une distanciation par rapport au temps et à la vérité/réalité du conte. Un pouvoir de l'imaginaire a été mis en place mais réduit ici en fiction. Et, puisque le récit se termine lorsque la réalité froide, menaçante et dépourvue de poésie du monde moderne s'impose, mettant fin à la légende, il apparaît donc que la visée essentielle du texte et du conteur est de narrer la légende, de restituer son espace et son temps.

L'univers de l'oralité ainsi circonscrit épouse le temps de l'oralité. La récurrence de ces deux indications temporelles que sont la nuit et l'aube fait

*Littérature et oralité au Maghreb*

avancer le récit de façon cyclique. Le leitmotiv du départ et de l'arrivée - des deux personnages mais aussi du livre et de façon inversée : le livre s'ouvre sur l'arrivée dans le Sud et se ferme sur le départ d'Agoun'chich - lié à celui de la nuit et de l'aube et associé à celui de la vie et de la mort, marque la notion de temps dans le récit. Cette dernière renvoie à un temps de l'oralité en ce qu'elle privilégie la nuit, moment propice au récit, au conte et à la légende, favorable car obscure et receleuse de périls nous dit le texte, à la libération de l'imaginaire. Le temps évoqué ici est organique en ce qu'il épouse le rythme du monde et de la Nature. C'est un temps premier, celui de la légende. Enfin, c'est un temps dialectique - et principe d'écriture chez Khaïr-Eddine - jouant sur des oppositions qui dessinent tout un réseau de significations :

aube	nuit
départ	arrivée
vie	mort
parole	silence
récit	éclatement du récit
écriture	non écriture

Dialectique, ambiguïté, construction et déconstruction, résistance et mort sont, nous l'avons dit, constitutifs de l'oralité.

Voici donc un récit qui prend le droit fil de la tradition orale - telle est aussi la tendance actuelle de la littérature marocaine de langue française - et qui, succombant au vertige de la parole, se laisse prendre au jeu-piège de la narration. Le conteur se rêvant objet/sujet de sa propre histoire est pris dans les fils du récit, Agoun'chich devenant de plus en plus Khaïr-Eddine. Une fois de plus, c'est le pouvoir de la parole qui est ici révélé et consacré, parole en devenir et en voyage, à l'image de ce car toujours en partance pour le Sud - et aussi de retour du Sud - dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine.

**Jean VERRIER**  
**Université Paris 8**

## **L' INSCRIPTION DE LA PAROLE ETRANGERE DANS UNE ENQUETE AU PAYS DE DRISS CHRAÏBI**

*Une Enquête au pays*, de l'écrivain marocain Driss Chraïbi, a été publié aux éditions du Seuil en 1981. Ce roman met en scène deux policiers marocains qui viennent de la ville et vont chercher les traces d'un "suspect" dans un village berbère de la montagne. C'est la rencontre de deux cultures, plus précisément la critique d'une culture bâtarde dont la bâtardise ressort au simple contact avec une autre culture supposée restée pure, authentique. Cette confrontation, qui tourne au drame, se fait essentiellement par le langage.

La langue des policiers est un mélange de l'arabe marocain et des langues "aux devises fortes" où dominent les jurons chez le chef, et l'argot chez son subordonné... Les paysans de la montagne, eux, parlent peu mais ils savent le prix et le pouvoir des paroles sur les êtres, les animaux et les choses. Leur langue a gardé une dimension sacrée ; chez eux le culte de la terre s'est perpétué par voie orale. ils s'expriment aussi par des gestes dont certains sont codés, ritualisés ; ils s'expriment par la musique des cornes, des flûtes et des tambours ; ils s'expriment par le silence. Si bien que transcrire leurs paroles c'est déjà les trahir, et c'est là un des paradoxes fondamentaux du roman de Driss Chraïbi.

Le quiproquo en est une des figures dominantes. Il résulte du conflit des langues entre elles : arabe, berbère, français, anglo-américain. Il a trois effets principaux : comique, dramatique, idéologique.

### Littérature et oralité au Maghreb

Effet simplement comique lorsqu'un mot est pris pour un autre comme dans ce passage où, bien que nous lisions du français, les deux interlocuteurs sont supposés parler en arabe marocain, langue que comprend mal le paysan berbère :

*"- Dans toute localité du royaume, il y a l'Etat, un représentant de l'Etat, dit l'inspecteur en martelant les syllabes comme s'il s'adressait à un simple d'esprit, [...]*

*- Je ne connais personne de ce nom. Pas plus loin qu'ici.*

*- Quel nom ? hurle le chef.*

*- Léta."*

Le quiproquo peut avoir des conséquences plus graves, comme dans l'histoire du "paysan à lunettes", surnommé aussi "le savant" parce qu'il sait deux mots d'anglais et qu'il a servi dans un hôtel. Mais il n'y est pas resté longtemps car lorsque de riches clients lui demandaient un taxi "to the airport", il traduisait : "ils veulent aller bouffer sur le port" et il envoyait le taxi et ses clients dîner dans la médina. "On m'a chassé de cet hôtel, je ne comprends pas pourquoi".

L'histoire du "commandant Filagare", personnage central du roman, et qui occupe plusieurs pages, est beaucoup plus dramatique. Elle naît pourtant, elle aussi, d'un simple quiproquo produit par une interférence entre l'arabe et le français. Pendant la guerre d'Algérie, au soldat français qui lui demande "dans un arabe de caserne" : "Mnintji ? D'où tu viens ?", le paysan répond : "Nji filigare" (l'auteur donne en note de bas de page la traduction : "Je viens de la gare"). Le soldat français entend dans cette réponse "fellagha" : "C'est un fellagha. Il avoue, le salaud." et il torturera le paysan pour lui en faire avouer davantage. Une fois libéré, le paysan se vengera et deviendra le redoutable "commandant Filagare".

Au second chapitre, le chef de la police, impuissant à se faire comprendre des paysans, se met en colère. Pour le calmer, son subordonné s'adresse à lui en français, pensant que "cette langue le ramènerait à la civilisation et à la raison". On lit alors en italique : *"- Chif !... Coute-moi ti peu !... Citidiot ski ti fais là, !... Pense ti peu à ta mission officyile !... Di calme, chif ! !... di calme !..."*

Dorénavant, chaque fois que les policiers parleront en français le texte sera en italique et la langue sera marquée d'essais pour transcrire un fort accent marocain quand il s'agit du subordonné, et des négligences de prononciation quand il s'agit du chef. Par exemple, "Explique toi" pour "Explique-toi", "Kestudis ?" pour "Qu'est-ce que tu dis ?". De la même façon, Victor Hugo, dans *Les Misérables*, transcrivait avec des K, lettre rare, quasi étrangère au système graphique du français, cette exclamation de Gavroche : "Keskskça !" On comprend que le français annoncé par le narrateur comme "la langue de Voltaire", ou "la langue du XXe siècle", apparaisse "un dialecte barbare, peut-être celui des démons" au paysan de la montagne... comme au lecteur français que le romancier amène ainsi à partager le point de vue, ou l'écoute de l'étranger.

Si le dialogue français, marqué par l'italique, ne commence qu'une bonne vingtaine de pages après le début du roman, le lecteur peut se demander en



quelle(s) langue(s), sous l'apparence d'un français tout à fait "correct", conversaient entre eux les deux policiers au premier chapitre, et avec les berbères de la montagne au chapitre suivant. Le lecteur s'apercevra alors que la parole des personnages a été jusque là "doublée" comme on double la parole des comédiens étrangers au cinéma.

On peut supposer que si les paysans ne comprennent pas le français qu'échangent les deux policiers, ils comprennent l'arabe, mais que la réciproque n'est pas tout à fait vraie, et que le chef au moins ne comprend pas le berbère. "La guerre des langues" entre la langue des policiers et celle des paysans de la montagne, guerre dont l'enjeu idéologique est le plus important du roman se jouera donc aussi par rapport à la situation d'énonciation et autour de définitions d'énoncés.

Ainsi dans cette scène qui fait penser au théâtre de Beckett :

*"- Dis-moi : où est ta maison ? où est-ce que tu habites ?  
- Pas plus loin qu'ici,  
- Où ça ? à quel endroit ?  
Raho lui jeta un rapide coup d'oeil et souleva le pied, le reposa à la place exacte où il tenait debout, [...]  
- Ici même, dit-il,"*

Et cette autre, longue de ses silences, semble appeler l'adaptation cinématographique (le policier s'est fait passer pour un chasseur) :

*"- Oui, des perdrix, dit le chef. Est-ce qu'il y en a ?  
- Où ça ? demanda le paysan après avoir réfléchi,  
Il se dandinait d'un pied sur l'autre[...]  
- Ici, dit le chef.  
- Ici ?  
- Oui, ici,  
Le paysan émit une sorte de reniflement [...]  
Il y a, dit-il, [...]  
- Où ça ?  
- Là, [...]  
- Tu veux me montrer ? demanda le chef au bord de l'apoplexie, [...]  
- Tu veux que je te montre, fils ?  
- Oui, [...]  
- Là, dit le paysan.  
Brusquement il lança son bâton vers le buisson d'épineux et, presque en même temps, un vol lourd de perdrix s'éleva, cinq ou six, qui filèrent en rase-motte en direction du djebel, disparurent en un instant [...]"*

Et voici un exemple de querelle de définition :

*"- Et les autres ? Où habitaient-ils ? où sont-ils ?  
- Qui ?  
- Les autres membres de la tribu ?  
- C'est la famille, pas la tribu.  
Soudain, sans aucun préliminaire, le chef de police devint furieux."*

La naïveté du paysan renvoie bien sûr à une fausse naïveté du romancier, définition même de l'ironie et source d'une véritable écriture poétique chez celui qui veut "donner un sens plus pur aux mots de la tribu".

La guerre des langues est bien au centre de l'oeuvre, mais il s'agit d'un roman et non d'une enquête sociolinguistique. De la même façon Céline ne transcrit pas le langage populaire, il invente. On s'est aperçu ici que les paroles des personnages étaient "doublées" en français. La réussite de Driss Chraïbi, de mon point de vue, tient à ce que le "nappage" des langues ne supprime rien du conflit, mais le transpose. J'appelle "nappage" la juxtaposition d'expositions idiomatiques traduites ("téléphoner à sa tête", "refroidir son coeur", "vider les poches de sa mémoire", etc.) et d'expressions idiomatiques transposées. L'inspecteur est supposé dire en arabe :

*"- Non, pas le moins du monde. Je l'ai acheté de mes propres deniers, Je sais bien que l'inflation galope plus vite qu'un cheval sauvage et que le dirham ne cesse de descendre en chute libre. Mais c'est à la sueur de mon front que j'ai pu m'acheter cette montre qu'on ne monte jamais."*

discours où l'on relève plusieurs expressions idiomatiques françaises.

Le nappage des langues apparaît aussi cette série de jurons que lance le chef de police en colère :

*"- Maudite soit la religion de ta mère ! Tête d'oignon ! Cul de Moïse ! Roue de secours !"*

Les trois premiers jurons sont traduits de l'arabe. Le premier sera mis plusieurs fois dans la bouche du chef dans sa transcription arabe : *Ladin mouk !* Or il est peu vraisemblable que dans une situation passionnelle le chef jure autrement que dans sa langue maternelle : l'arabe. Du côté de la réception, l'effet sur le lecteur d'un juron traduit n'est pas le même que celui d'un juron entendu. Un juron peut "tomber" sous les yeux du lecteur mais je m'engage davantage en le citant à haute voix. Pour moi, lecteur français, non-arabophone, non-bilingue, ces quatre jurons sont écrits en français d'une inquiétante étrangeté. Je devine seulement la charge transgressive du premier, le second me paraît pittoresque, le troisième grossier, et je croyais le quatrième une invention du romancier quand des locuteurs marocains m'ont dit que "roue de secours" est bien attesté mais toujours sous sa forme française, jamais en arabe. c'est en cela que je parle de "nappage", d'uniformisation.

L'effet du nappage se modifie au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture du roman et l'on finit par oublier quelle(s) langue(s) parlent les personnages. Mais demeure le conflit. Par exemple, le chef reproche à son subordonné de parler de "godasse de foot" :

*"- Chaussures, dit le chef. Pas godasses. Parle correctement."*

Or le texte est alors en caractères romains, les personnages sont donc supposés parler en arabe.

Si les jurons de ce roman n'ont pas le même effet quand ils sont transcrits, traduits, ou transposés, sur un lecteur français ou sur un lecteur marocain et plus largement peut-être sur un arabophone bilingue, on peut se demander quel est le narrataire et poser immédiatement qu'il n'est pas unique. Je ne peux analyser que la lecture française et indiquer brièvement quelles en sont les marques dans le texte.

Les marques du narrataire français (qui resteront celles du narrataire étranger dans une traduction en anglais, en russe ou dans toute autre langue) apparaissent d'abord dans le redoublement de plusieurs mots ou expressions, indiqués une première fois en italique et en arabe, une seconde fois en français. Par exemple :

- "- Aji ! Yallah ! *Viens par la grâce de Dieu !*
- Marhba ! Marhba bikoum ! *Bienvenue ! Bienvenue à vous deux, fils de la plaine et de là-bas !*
- *Ça va être l'ahchoum, la honte,"*

On trouve aussi, dans les dialogues, un dispositif plus complexe, et un peu trop apparent peut-être, pour justifier une traduction, comme si la fiction prenait en charge les conflits internes à la narration en plusieurs langues :

- "- *Mon père à moi, dit-il, tenait un four. Tu sais bien : un ferrane, un de ces fours publics de quartier où les ménagères apportaient leurs pains ronds sur une planche pour les faire cuire.*
- *C'était le bon temps, dit le chef."*

et ailleurs :

- "- *Il est fatigué, il a plein de soucis dans la tête. Alors le démon de la chaleur est entré dans son corps, tu comprends ?*
- *Ah ! Tu veux dire la kouriyya ?*
- *Oui, c'est bien ça ! La chaleur du Soudan qui fait bouillir son sang, la kouriyya, comme on disait autrefois."*

Ce dispositif est comparable à celui du dialogue au théâtre où l'on sait que lorsqu'un personnage s'adresse à un autre, il s'adresse en même temps au spectateur dont il est pourtant censé ignorer la présence.

A ces marques du lecteur étranger, il faut ajouter les "notes de l'auteur". On en relève quatorze en bas de pages. Elles sont de deux types différents. Ou bien il s'agit de simple traductions (*Nji filagare/Je viens de la gare*) dont plusieurs paraissent superflues parce que le contexte suffirait à faire comprendre le sens ; par exemple : *Moul Bousta* est doublé dans le texte par "maître de la poste", et traduit en bas de page par : "receveur des PTT". reste la volonté affichée du romancier de marquer une distance, souvent amusée, par rapport à la parole des personnages.

Cette distance s'accuse dans le deuxième type de note où la traduction est accompagnée de commentaires très personnels :

- "\* *électricité se dit "couramment" tricinti."*

ou bien

- "\* *Je ne saurais garantir l'authenticité de l'accent, ne sachant pas un mot d'anglais."*

L'expression "la mort atomique", glissée dans une phrase doublée de l'arabe, reçoit cette note de l'auteur :

- "\* *Je crois que l'inspecteur voulait dire : "l'amour platonique"."*

*Littérature et oralité au Maghreb*

Parfois c'est un aveu d'auto-censure, comme dans la première des notes d'auteur :

*"\* Tenant compte de la loi culturelle sur "l'atteinte aux bonnes moeurs", j'ai dû tempérer la chaleur des expression du chef (NdA)."*

\*

Le principal paradoxe de ces romans où l'on croit entendre la parole de l'autre, du marginal, de l'illettré, est que précisément celui qui est ainsi valorisé par l'écriture romanesque ne peut jamais se lire. Et c'est bien le cas du roman de Driss Chraïbi : parmi les narrataires de *Une Enquête au pays*, on ne trouve pas les paysans de l'Atlas. Certains romanciers marocains disent qu'ils écrivent pour les générations futures.<sup>135</sup>

1

---

<sup>1</sup>. Cette étude a été présentée dans une version légèrement différente au "Colloque international de narratologie et rhétorique dans les littératures française et arabe" qui s'est tenu au département du français de l'université du Caire en Avril 1989.

**Sarra GAILLARD**  
**Université Paris 13**

**ORALITÉ, ÉCRITURE  
ET INTERTEXTUALITÉ**  
dans  
**LA NUIT SACRÉE et BAYARMINE**

**INTRODUCTION**

Cette communication se propose d'étudier deux textes, l'un du Maghreb et l'autre du Machrek : *La nuit sacrée* de Ben Jelloun et *Bayarmine* de V. Khoury-Ghata, sous les angles de l'oralité et de l'écriture d'une part et de l'intertextualité de l'autre. Deux romans donc des années 80 : 1987 et 1988. Mais aussi deux aires géographiques différentes avec néanmoins un tronc commun, la culture arabe : la langue, l'histoire, la religion, le patrimoine, la tradition orale, mais aussi la littérature écrite : la poésie classique notamment et *Les Mille et Une Nuits* qui nous intéressent ici plus particulièrement, quand il s'agira de parler de l'intertextualité au niveau des modèles narratifs, dans ces deux romans.

Sans vouloir anticiper sur le deuxième volet de cette communication, examinons d'abord :

## LA PLACE DE L'ORALITÉ DANS LES DEUX TEXTES

### L'oralité dans *La nuit sacrée*

A la lecture de ce prix Goncourt du Maghreb, tout laisse croire que l'auteur était submergé voire traversé malgré lui, par l'oralité et l'imaginaire maghrébins, quand il était question d'écrire *La nuit sacrée*. Au point d'être seulement une sorte de "canal" - aux sens propre et figuré - permettant la transmission d' "une parole vive".

En effet, le texte est émaillé de bout en bout par les traces de cette oralité ; en voici quelques exemples :

- "Je vais parler", (page 5)
- "Son heure, comme on dit est arrivée", (page 30)
- "L'entrée du hammam n'est pas comme sa sortie !", (page 52)

Le dialectal ici, affleure sans doute un peu partout, mais traduit, "tempéré", dirais-je. Il épouse, s'approprie la langue de Molière. Le dessein de Ben Jelloun n'est pas de déranger les normes scripturaires de la langue de l'autre comme autrefois, mais d'y insérer modérément la sienne en la traduisant. Les exemples cités plus haut sont en effet, les traductions presque littérales d'expressions populaires ou de proverbes maghrébins qu'un lecteur arabophone notamment, décèle sans trop de peine.

Plus que la "saveur des mots" <sup>1</sup>, l'écrivain essaie de rendre celle des images et des figures mythiques gardées des contes merveilleux que sa mère ou sa grand-mère lui ont sûrement racontés dans son enfance. Des figures comme celles du "cavalier en gandoura bleue du sud" traversant le pays sur sa jument (page 37) ou de l'apparition humaine des Djnoun dans les hammams (page 64) sont très courantes dans l'imaginaire maghrébin et plus précisément dans les récits fabuleux des femmes. De même des métaphores comme celles de la mort, exprimée à travers l'extinction de la bougie, par exemple, ou de l'unité contre le malheur ou contre quelqu'un, traduite par la formule : "cinq doigts d'une main", sont très fréquentes aussi dans le dialecte maghrébin.

En les traduisant, Ben Jelloun essaie de les couler discrètement dans son écriture française. Ainsi, la traduction de cette oralité n'est pas faite de façon mécanique même si *La nuit sacrée* présente une expression très proche de l'arabe dialectal. Il s'agit plutôt d'une transposition métaphorique et locutive, donc littéraire ; exigeant de ce fait un travail minutieux de la part de l'écrivain sur la langue, les mots et les images.

Comme tout écrivain digne de ce nom, Ben Jelloun n'est donc pas un simple transmetteur-traducteur du verbe populaire, ni seulement le reproducteur de schémas culturels bien précis, mais un artiste doté d'une imagination riche et féconde. Celui-ci, indubitablement infiltré par sa tradition orale maghrébine, a su s'emparer d'une parole vagabonde et d'un imaginaire errant propres à sa culture, les agencer aux niveaux esthétique et narratif pour enfin les

---

<sup>1</sup>. Abdallah Bounfour , in *Du Bilinguisme* , Ed. Denoël , 1985 .

exposer par écrit dans une sorte de "conte romancé" qu'est à mon avis *La nuit sacrée*.

Cette alchimie du verbe n'a rien de tel chez Vénus Khoury-Ghata, libanaise ; auteur de *Bayarmine*, roman dans lequel l'oralité est sacrifiée au profit du conte.

### **L'oralité sacrifiée au profit du conte dans *Bayarmine***

En effet, hormis quelques termes étrangers ou prénoms de personnages parfois mythiques, l'oralité cède la place à l'écriture d'un conte merveilleux à la manière de ceux proférés jadis, par Shahrazâd. Les rares mots à résonance turque ou "mots fantômes" <sup>2</sup> qui traversent le texte sont : "la Kadin" pour dire la favorite du sultan ou "la frangi" pour dire l'étrangère par exemple. Les prénoms de personnages ont souvent une consonance orientale : "Mufidé", "Réchid", "Rouhia" etc, et parfois une dimension mythique : "Chirmazar" notamment, qui n'est pas sans évoquer en nous le souvenir de certaines héroïnes dont on a entendu citer le nom dans les récits nocturnes faits autour d'un brasero.

Bien au contraire, le choix onomastique ici aide à créer un contexte propice à la mise en place d'un univers contique où le merveilleux atteint son paroxysme. Des scènes de concubines enfiévrées et révoltées contre un sultan qui les néglige, des personnages irréels tels l'Abyssin immortel s'avérant être le démon, des revirements brusques de situations où un vieillard rajeunit par miracle pour tuer le diable, etc ; tout cela rajoute une touche d'étrange à la grande fresque que V. Khoury-Ghata nous donne à voir à travers *Bayarmine*.

Contrairement à *La nuit sacrée* où l'oralité dans toutes ses manifestations l'emporte sur le merveilleux ; ici c'est l'inverse qui se produit : le verbe populaire s'éclipse devant : intense, magique et étrange.

Je reviens ainsi à ce que je disais plus haut : l'oralité est sacrifiée au profit du conte ; en fait à l'écriture-crédation d'un univers romanesque à la manière des contes de Shahrazâd.

## **ÉCRITURE ET INTERTEXTUALITÉ**

### ***Bayarmine* ou le pastiche des *Mille et Une Nuits***

Le modèle ici est clairement le texte des *Nuits*. Outre l'irréalisme de certains "opérateurs", pour reprendre un terme de Jamel Eddine Bencheikh, et l'étrangeté de certaines séquences, nous avons la technique du plaisir différé empruntée à la fille du Vizir que nous connaissons tous. A la manière de Shahrazâd suspendant son récit au lever du jour pour le poursuivre la nuit suivante, Chirmazar laisse s'installer le flou <sup>3</sup> au fil du sien pour susciter chez

---

<sup>2</sup>. Expression que j'emprunte à Daniel-Henri Pageaux , in *Précis de Littérature Comparée* , PUF , 1989 .

<sup>3</sup>. *Bayarmine* , pages 152-153 .

le lecteur des questionnements sur la suite qui ne réapparaît qu'une ou deux pages après, ou surgir des micro-récits faits par des "opérateurs secondaires" <sup>4</sup>, en guise de réponse à ces interrogations. Je rappelle que cette technique de l'enchâssement des récits trouve son origine dans *Les Mille et Une Nuits*.

Toutefois, le destinataire du récit à la première personne dans ce roman n'est pas le Sultan de Dolmabaché, mais ce même lecteur dont l'allégorie est la frangi, venue soit disant de Paris découvrir l'enfance de son mari décédé. Son arrivée à *Bayarmine* laisse vite la place au journal de la Kadin qu'elle va découvrir dans un manuscrit précieusement rangé dans un coffre. Le récit de la belle fille ne sert en fait que de prétexte au déploiement de la voix de l'autre : Chirmazar récitante de sa propre histoire dans ce livre.

Le surgissement des *Mille et Une Nuits* comme hypotexte dans ce roman de V. Khoury-Ghata ne se limite pas aux seuls procédés de narration en différé, de polyphonie et de mise en abyme. Il y a aussi toutes sortes de thèmes et d'éléments empruntés à cette même référence comme l'adultère, l'homosexualité, le nègre : symbole de grande force sexuelle, les orgies et les étreintes brutales, conférant tous à *Bayarmine* une très grande tonalité érotique qui est la principale caractéristique des contes de Shahrazâd.

Cet érotisme souvent violent, nous le trouvons également dans *La nuit sacrée* de Ben Jelloun. Je pense ici au sixième chapitre de ce texte : "Un poignant caressant le dos" ou encore aux longues scènes décrivant les ébats amoureux de Zahra et du Consul. Il doit probablement quelque chose aux *Mille et Une Nuits*, sans toutefois les pasticher presque intégralement comme c'est le cas dans *Bayarmine*.

### ***La nuit sacrée* ou l'ambivalence des modèles**

Contrairement à *Bayarmine* qui est une sorte d'hypertexte des *Nuits* aux plans narratif et thématique, Ben Jelloun se contente de quelques évocations seulement de ce texte dans *La nuit sacrée* : la narration déléguée à un personnage, féminin de surcroît ; le nom de ce même personnage qui par un jeu d'homophonie au niveau du radical, semble donner la réplique à la conteuse orientale ; le titre enfin, *La nuit sacrée*, susceptible de renvoyer aux récits nocturnes.

Tout cela constitue une sorte de micro-système référentiel aux *Mille et Une Nuits*. L'intertextualité avec ces contes arabes est fort évidente dans le roman de Ben Jelloun, mais cela ne va pas sans dire que ce dernier se ressource également dans la tradition orale de ses ancêtres maghrébins. D'où une "ambivalence" <sup>5</sup> des modèles utilisés pour écrire ce récit : d'une part la littérature orientale, de l'autre le conte oral ; écriture et oralité se croisant et dialoguant dans l'espace textuel pour aider la narration à se faire.

---

<sup>4</sup>. Cf Jamel Eddine Bencheikh, in *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Ed. Gallimard, 1988. À la page 46, il dit : "Nous appelons opérateurs, des personnages chargés de mener à bien une opération donnée".

<sup>5</sup>. Au sens de J. Kristéva, in *Recherches pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, 1969.



Le second modèle de Ben Jelloun est à chercher dans les *ruwat* de son pays. En écrivant des romans ressemblant de plus en plus à des contes <sup>6</sup>, il semble mimer ces conteurs qu'on allait écouter autrefois sur les places publiques aussi bien à Fès, à Alger, qu'à Tunis. Dès le prologue, Zahra nous plonge dans un contexte d'oralité : "Je vais parler, déposer les mots et le temps", (page 5), nous dit-elle. Telle une conteuse professionnelle, elle s'adresse à ses auditeurs par la formule combien traditionnelle : "Amis du bien", (page 5), "Amis du bien ! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité.", (page 6). Apostrophés ainsi, les lecteurs se trouvent inclus dans son cercle <sup>7</sup>. L'histoire elle-même, dans *La nuit sacrée* ressemble à celles narrées jadis par les *Ruwat*, qui plus que pastichés par Zahra, font partie du décor romanesque. Ben Jelloun va jusqu'à les faire mouvoir, parler même : "Dites-moi, compagnons fidèles, devinez, amis du bien, qui était là devant moi, majestueux sur sa jument argentée,..." (page 13). Le premier chapitre : "Etat des lieux" est une véritable fresque de la scène publique ; on y voit défiler tour à tour "les Sahraouis, marchands de toutes les poudres", les bouquinistes et les conteurs.

C'est cette dimension folklorique ou "carnavalesque", pour reprendre un terme de Mikhaïl Bakhtine <sup>8</sup>, qui est la grande particularité de ce récit. Ce pullulement des acteurs et récitants correspond à un foisonnement des voix, donc à une polyphonie qui est l'autre caractéristique de l'écriture de Ben Jelloun, dans *La nuit sacrée*.

Dans cette confusion des accents nous en avons deux extérieurs au texte de l'auteur ; car ils jaillissent d'un passé lointain. Ces deux voix fonctionnent comme modèles : un texte, *Les Mille et Une Nuits* et un discours, le conte oral. Toutes deux traversent le texte et "se joignent dans le récit" <sup>9</sup>. L'ambivalence est le résultat de leur rencontre. Dans ce sens, l'écriture de Ben Jelloun est "la lecture d'un corpus littéraire antérieur" et l'absorption d'une parole ancestrale.

## CONCLUSION

Ainsi dans *La nuit sacrée* et *Bayarmine*, on assiste à la présence plus ou moins prégnante de deux accents étrangers aux textes : *Les Mille et Une Nuits* et la tradition orale promus au rang de modèles d'écriture.

Cette prégnance est à situer dans un mouvement plus général : le retour dans les deux aires géographiques aux sources du récit. Le même phénomène se produit au Maghreb chez Fawzi Mellah par exemple, dans *Le conclave des pleureuses* et *Elissa la reine vagabonde*, et au Machrek chez Amin Maalouf dans *Samarcande* ; où dans un cas le modèle est le Coran, dans l'autre, les chroniqueurs arabes.

---

<sup>6</sup> *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* .

<sup>7</sup> Cf *La nuit sacrée* , page 5 .

<sup>8</sup> Cf *Esthétique et théorie du roman* . Coll. "Tel" . Ed. Gallimard , 1978 , pour la traduction française .

<sup>9</sup> Cf , M. Bakhtine cité par J. Kristéva , in *Recherches pour une sémanalyse* , page 88 .

*Littérature et oralité au Maghreb*

Pourquoi alors ce retour à l'histoire après une période où l'esthétique s'est caractérisée par sa fragmentation, surtout dans les années soixante dix<sup>10</sup>? Cette absence du récit linéaire chez Mohammed Dib, lui-même esthète de la fragmentation, ne l'empêche pas de renouer, en 1989, avec le récit ancestral, lorsqu'il mime le baladin de leurs souks dans *Le sommeil d'Eve*<sup>11</sup>.

Pourquoi donc ce retour à l'histoire bien tissée dans les années 80, au dépens de l'histoire éclatée ?

C'est là une interrogation qui, j'espère, suscitera le débat et m'apportera par conséquent une réponse à ce sujet.

---

<sup>10</sup>. Cf , A. Meddeb , in *Talismano* .

<sup>11</sup>. Page 147 : "J'ai pris ce jour-là le ton d'un baladin de nos souks et débuté en interpellant directement Faïna :  
"Ecoute un peu l'étonnante histoire que je vais te raconter . Quelle histoire mon amie ! Une histoire fantastique , ..." . Cf *Le sommeil d'Eve* . Coll. "La bibliothèque arabe" . Ed. Sindbad , Paris , 1989 .

**Faïza LADKANY**

**Aix - Marseille**

## **L' INFLUENCE DE LA TRADITION ORALE SUR LA CONSTRUCTION D' AL-ZILZÂL DE TAHAR OUETTAR**

### **REJET DE LA CULTURE ORALE**

Dans l'entretien qu'il donnait à Luc Barbulesco et Philippe Cardinal pour l'ouvrage intitulé : *L'Islam en questions, 24 écrivains arabes répondent*, publié en avril 1986 chez Grasset, Tahar Ouettar déclarait à propos de la culture algérienne :

*"A vrai dire, ici, en Algérie, nous avons trois sortes de cultures :*  
*- la culture arabe, avec tous ses courants intellectuels, de l'Islam sunnite aux versions arabes du marxisme-léninisme ;*  
*- la culture française, avec tous ses courants également ;*  
*- la culture orale, qui est issue directement de la décadence générale, dont a souffert, comme vous le savez, la société islamique ; ajoutez à cela l'action poursuivie pendant un siècle et demi, de la colonisation qui occupait physiquement le pays ; il faudrait parler d'ailleurs plutôt de "sous-culture" (en français dans le texte) étant donné son caractère extrêmement bas et dégénéré" <sup>1</sup>.*

Il est intéressant de remarquer que la conception de la culture algérienne, telle que l'exprime ici cet écrivain de langue arabe n'est pas exclusive, puisque la culture française est présentée comme en étant l'une des composantes, ce qui recouvre une réalité indéniable. Mais force est de constater en même temps une occultation totale du patrimoine berbère, ainsi qu'une vision

---

<sup>1</sup>. Barbulesco, Luc et Cardinal, Philippe: *L'Islam en questions*. Paris, Grasset, 1986, p. 219.

### Littérature et oralité au Maghreb

extrêmement négative de la culture orale<sup>2</sup>, qui constituent pourtant toutes deux une part très importante de la culture algérienne.

Tahar Ouettar n'est pas seul à exprimer ce rejet de la culture orale, et il est intéressant de trouver la même dévalorisation de l'oralité chez un romancier comme Rachid Mimouni, qui, dans un essai récemment publié déclare :

"L'oralité n'est qu'un effet du recul de l'enseignement. L'analphabétisme a favorisé la régression de la culture arabe"<sup>3</sup>.

Nous tenterons de comprendre les raisons profondes d'une telle attitude, d'autant plus étonnante que les recherches sur l'oralité en ont démontré depuis longtemps la richesse et l'importance. Mais c'est ce qu'exprime Tahar Ouettar sur la culture orale qui retiendra plus particulièrement notre attention : en effet, un rejet aussi péremptoire de cette culture appréhendée comme "sous-culture", "culture dégénérée", impliquerait logiquement une absence totale de références à cette culture dans l'oeuvre de cet auteur ; or, il est frappant de constater, à la lecture de ses romans et nouvelles, l'importance du rôle joué par la culture orale. Les exemples abondent qui viennent invalider une condamnation aussi définitive de l'oralité ; contentons-nous d'en citer les plus flagrants : ainsi de la nouvelle intitulée *Raqasât al-asâ*<sup>4</sup>, dont on peut affirmer que c'est la danse et la musique au son du bendir qui rythment la narration, ou encore dans le cadre du même recueil, *Al-Zandjiya wa-l-dâbi*<sup>5</sup>, où c'est l'improvisation poétique, dont on sait qu'elle procède de traditions orales séculaires, qui tient le rôle principal. Et que dire de ces mélodies populaires qui de *Rummâna*<sup>6</sup> à *'Urs Baghl'*<sup>7</sup>, concentrent toute la nostalgie d'un passé révolu, et de ces proverbes et de ces dictons, qui constituent souvent les seuls passages en dialectal d'un texte qu'ils structurent comme dans *L'As*<sup>8</sup> ou dans *Al-'ishq wa-l-mawt fî-l-zaman al-harrâsh*<sup>9</sup>. La pratique de l'écrivain vient donc heureusement démentir ses opinions affichées.

Mais c'est certainement le roman *Al-Zilzâl*<sup>10</sup> qui se révèle le plus riche en références à tout un substrat où un imaginaire populaire qui puise ses sources dans l'oralité s'exprime dans des représentations dont les recherches les plus récentes s'accordent à affirmer la dimension méditerranéenne. Ces représentations concernent le Monde de l'Au-delà et les fins dernières de l'homme, autrement dit l'apocalyptique et l'eschatologie. En effet, si ce roman foisonne de réminiscences coraniques, il n'en semble pas moins, dans sa structure surtout, marqué par des représentations eschatologiques véhiculées

<sup>2</sup> Mais la première est peut-être en fait assimilée à la seconde.

<sup>3</sup> Mimouni Rachid: *De la Barbarie en général et de l'Intégrisme en particulier*. Ed. Le Pré aux Clercs, Paris, 1991. (p. 117)

<sup>4</sup> in *al-Shuhadâ' ya'ûdûn hada-l-usbû'*, Ed. SNED, Alger, 1984. (p. 9 à 26)

<sup>5</sup> T. Ouettar, *op. cit.*, p. 26 à 60.

<sup>6</sup> Ed. SNED, Alger, 1981.

<sup>7</sup> Ed. Dâr al-Nahda-l-arabiya, Beyrouth, 1978.

<sup>8</sup> Ed. SNED, Alger, 1974.

<sup>9</sup> Ed. SNED, Alger, 1980.

<sup>10</sup> Ed. SNED, Alger, 1974.

par une mémoire collective qui a puisé l'essentiel de son inspiration dans un fond populaire méditerranéen. C'est ce que nous efforcerons de démontrer.

### **AUTOUR DE LA MÉDITERRANÉE, DES TRADITIONS ESCHATOLOGIQUES COMMUNES.**

Sur tout le pourtour méditerranéen, les représentations du monde de l'Autre, et plus particulièrement tout ce qui concerne les lieux infernaux, semblent avoir exprimé une préoccupation constante : de l'*Odyssée* d'Homère, de l'*Enéide* de Virgile à la *Divine Comédie* de Dante en passant par les récits du *Mi'râdj* musulman et jusqu'à la littérature contemporaine, s'est constituée autour de ce thème toute une tradition culturelle qui continue d'agir sur l'imaginaire et de vibrer, tant à travers la parole des conteurs populaires qui interviennent sur les places et les marchés, que dans les prêches des sermonnaires de mosquées ou dans certains textes de la littérature contemporaine.

Si les oeuvres citées plus haut constituent un témoignage indubitable parce qu'écrit, elles n'en sont pas moins aussi le reflet, la partie apparente en quelque sorte, de toute une tradition qui plonge ses racines dans l'oralité. Dans le Monde musulman, un personnage est au centre de cette tradition culturelle : le *Qâss*, ou sermonnaire populaire, dont l'activité, nous dit Charles Pellat<sup>11</sup>, est très ancienne et va "de la prédication dans les mosquées et d'une forme d'exégèse coranique à un véritable charlatanisme". Du jugement de valeur qu'introduit ce dernier terme, ne retenons que la dimension de l'invention qu'il sous-tend, car le *Qâss*, qui racontait des histoires édifiantes destinées à éclairer la foi des croyants, n'hésitait pas, pour mieux frapper leur imagination, à mêler aux commentaires du texte sacré "des légendes judéo-chrétiennes et des contes de la *djâhiliyya* avant de se mettre à falsifier les propos des premières autorités religieuses et faire appel à des données iraniennes". On comprendra dès lors, comme le remarque Ch. Pellat, que ces sermonnaires aient rencontré un grand succès auprès des masses, mais aussi qu'ils aient pu être objet de suspicion de la part des autorités religieuses comme du pouvoir politique qui tentèrent constamment de les contrôler, sinon de les réprimer. Parmi les thèmes de prédilection des sermonnaires, la fin du Monde, le Jugement dernier, la résurrection, la description des mondes infernaux et des supplices endurés par les pécheurs occupent une grande place.

Les représentations des traditions eschatologiques populaires se retrouvent, fixées par écrit, dans des ouvrages divers, tels les *Qisas al-anbiyâ'* de Tha'labî<sup>12</sup>, les Histoires générales, telles le *Ta'rîkh al-Rusul wa-l-Muluk* de Tabarî<sup>13</sup>, les biographies du prophète comme la *Sîra nabawiya* d'Ibn Hishâm<sup>14</sup>, enfin, toute une littérature de la *Qiyâma*, notamment dans les recueils de

<sup>11</sup>. Pellat Charles: article "Qâss", *Encyclopédie de l'Islam*, Leidel, Brill. (2<sup>e</sup> éd.)

<sup>12</sup>. Tha'labî Abû Ishâq Ahmad: *Qisas al-Anbiyâ'*, Beyrouth, sd.

<sup>13</sup>. Tabarî al-Imâm Abû Djaafar Muhammad: *Ta'rîh al-rusul wa-l-muluk*, Ed. al-Alamî, Beyrouth, sd.

<sup>14</sup>. Ibn Hishâm: *Sîrat an-nabî*, Ed. M.M. 'Abd al-Hamid, Le Caire, 1981.

Hadîth, mais également dans des opuscules d'édification qui sont souvent l'expression d'une foi populaire.

C'est dans les récits du *Mi'râdj*, qui se fonde sur les premiers versets de la sourate XVII, et qui relate l'ascension du Prophète jusqu'au trône de Dieu, sa traversée des sept cieux, sa vision de l'enfer et sa visite du paradis, que la description de l'Au-delà va se faire la plus précise, la plus détaillée, et la plus proche aussi du corpus eschatologique antérieur. Très tôt, on va tenter de fixer par écrit cette "parole aventureuse" selon la belle expression de J. E. Bencheikh<sup>15</sup>, et ce, afin, bien sûr, de limiter les risques d'hétérodoxie tout en laissant entrouvertes les portes de l'imaginaire, tandis qu'on respectait en même temps les dispositions fondamentales de la loi. Par la suite, toute la littérature du Mi'râdj fera l'objet d'une tentative de récupération par les clercs, "probablement pour ne pas laisser libre cours à de trop dangereuses initiatives."<sup>16</sup> Mais la version orale de ce merveilleux ne va cependant pas moins en poursuivre, parallèlement à ces textes, sa carrière aventureuse, même si ce sera toujours, comme le note J. E. Bencheikh, "les yeux fixés sur les limites de l'interdit". Car l'oral garde ses droits, et le "Qâss" sa fonction de "rassembleur d'une mémoire disloquée, ordonnateur de visions complexes, de désirs obscurs, convertis en images simples" ... "Sur la grande place de Marrakech, dans les ruelles de Tunis, ou les cimetières du Caire, encore aujourd'hui, on pleure à ses récits, et les soirées du Ramadhan s'allument des délices du paradis ou les lueurs de l'enfer ..."<sup>17</sup>

Ainsi, c'est un rapport intime et vivant qui rassemble ici écrit et oral dans un va-et-vient continu, l'un se nourrissant de l'autre. Les récits musulmans concernant les enfers se sont constitués en intégrant des représentations qui ont essaimé dans nombre d'ouvrages décrivant les merveilles du monde, jusqu'aux *Mille et une Nuits* dont on connaît les rapports avec l'oralité. Les "*Ma'ârid*" se sont élaborés à partir de ces ensembles préconstitués de représentations concernant les cieux ou les enfers.

## **STRUCTURE DE L'ESCHATOLOGIE MUSULMANE**

Le schéma de l'eschatologie musulmane, à partir des sourates apocalyptiques et abondamment glosé dans la Tradition savante, va se trouver amplifié dans les imageries populaires dont Louis Gardet<sup>18</sup> dit qu'elles vont "multiplier les détails descriptifs", comme elles ne cesseront pas de broder sur les bases traditionnelles".

Ce schéma pourrait être résumé de la façon suivante :

- signes précurseurs de l'anéantissement,
- anéantissement final (*fanâ'*),
- résurrection des corps (*qiyâma*),

---

<sup>15</sup>. J.E. Bencheikh, *Le voyage de Mahomet*, Imprimerie Nationale, Paris, 1988. (p. 281)

<sup>16</sup>. J.E. Bencheikh, *op. cit.*, p. 238.

<sup>17</sup>. *Id.*, p. 249.

<sup>18</sup>. Gardet Louis: article "Qiyâma", *Encyclopédie de l'Islam*, opus cité.

- rassemblement (*hashr*),
- jugement et rétribution.

La description de l'enfer s'inscrit tout naturellement dans cette tradition à la fois coranique, savante et populaire ; on pourrait ainsi en résumer les principaux traits caractéristiques :

### Topologie et climatologie

Dans la plupart des récits eschatologiques, du *Mi'râdj* à la *Descente aux enfers* de Dante, en passant par les textes des traditionnistes musulmans, l'enfer est conçu comme étant un entonnoir de forme sphérique, fermé par un couvercle et divisé à l'intérieur en sept étages : à chaque étage correspondent des degrés précis de souffrance et de supplices réservés à des catégories déterminées de pécheurs ; chacune des strates composant le monde infernal est dotée d'un nom : "*Djahannam*", assimilé, dans le Coran, à une bête<sup>19</sup>, "*Lazâ*" feu brûlant, *Hutâma*, *Sa'îr*, brasier ardent ou froid brûlant, *Djahîm*, feu intense, *Saqar*, feu consumant, *Hâwiya*, abîme.

Dans le *Mi'râdj* attribué à Ibn Abbâs, il est précisé qu'à partir du 5<sup>ème</sup> ciel, c'est la 7<sup>ème</sup> terre de l'enfer que le prophète embrasse du regard. En effet, parallèlement à la description citée plus haut, on trouve également chez un certain nombre de traditionnistes une division en sept terres, chacune étant dotée des mêmes caractéristiques que les étages ci-dessus mentionnés : attribution d'un nom précis ("*thaqîla*", la pesante, pénible, "*mutathâqîla*", de plus en plus pesante), évoquant des supplices caractéristiques de catégories déterminées de pécheurs, et selon une gradation croissante.

L'opposition entre ponts (*sirât*) aussi fins que le fil d'un rasoir, dans les descriptions traditionnelles, et des abîmes sans fond est une autre caractéristique du monde infernal.

La plupart des descriptions s'accordent également pour en faire le monde de la fumée, et surtout d'une climatologie où s'associent les excès opposés : feu et glace, humidité et sécheresse, pour produire un climat aussi peu tempéré que possible.

- Guides et gardiens des lieux infernaux : outre les guides qui sont propres à la visite ou à la vision des enfers, chacun des étages de ce monde possède ses initiateurs, gardiens, préposés, innombrables armées de démons, etc ...

- De même, à chaque catégorie de pécheurs, correspondent des supplices précis, point sur lequel la tradition du *Mi'râdj* semble particulièrement prolix.

## AL-ZILZÂL (LE SÉISME) OU LA DESCRIPTION D'UN ENFER MODERNE

---

<sup>19</sup>. "Amenez la Géhenne", sourate 89, versets 23/24.

### **Le roman**

L'action d'*al-Zilzâl*, dont le titre est en lui-même une référence claire à la fin du monde, se situe au début de la révolution agraire qui prévoit l'expropriation des gros propriétaires terriens, la nationalisation des terres, et leur redistribution à des coopératives agricoles autogérées. Le personnage principal est le Cheikh Bû-l-Arwâh, ancien zitounien pétri de culture islamique et présenté comme un disciple de Ben Badis. Mais Bû-l-Arwâh est aussi le gros propriétaire de terres qu'il a en général acquises malhonnêtement. C'est en fait un anti-héros, dont on apprendra par la suite qu'il a aussi commis des crimes. Devant le danger d'expropriation qui le guette, il quitte la capitale où il dirige un établissement scolaire pour retourner à Constantine après une longue absence et tenter d'y retrouver des membres de sa famille. Son but est de partager entre eux ses terres afin de contourner les lois de la révolution agraire ; mais ses tentatives vont rester vaines : non seulement il ne parviendra pas à retrouver les membres de sa famille dont certains auront disparu ou auront évolué de façon totalement inattendue pour lui, mais la ville va aussi se refermer sur lui comme un piège dont il ne sortira plus, et dans lequel il trouvera le châtiment d'une vie de méfaits et de crimes.

### **Topographie de la ville et structure narrative**

Pour construire son roman, Ouettar s'est appuyé sur la topographie particulière de la ville de Constantine, juchée comme dans un équilibre instable sur son rocher : reliée au reste du monde par ses sept ponts, elle semble sans cesse menacée de sombrer dans le gouffre qui l'entoure. Relief tourmenté, difficulté d'accès à Constantine, tels sont les éléments qui se présentent d'emblée au lecteur d' *Al-Zilzâl*, et il est vrai sans doute que nulle ville au monde ne pouvait mieux que Constantine se prêter aussi parfaitement à une vision moderne des Enfers.

En une succession de sept tableaux qui sont manifestement marqués par la description des enfers, telle qu'on l'a vue plus haut, Ouettar nous offre une vision de la Constantine moderne comme rassemblant toutes les caractéristiques du monde infernal : circularité des lieux qui rappelle la structure en entonnoir, division du récit en sept chapitres baptisés du nom des sept ponts de Constantine, opposition constante entre ces derniers et le gouffre qui cerne la ville, présence, à chaque chapitre, d'un personnage jouant un rôle d'initiateur, évocation constante, dans le texte, des souffrances atroces qui assaillent le héros dès son entrée dans la ville : nous retrouvons là les caractéristiques évoquées plus haut.

### **Un lieu symbolique : le dépotoir**

En outre, et comme pour rendre encore plus évident le parallèle, l'auteur concentre cette symbolique sur un lieu ô combien chargé de sens et de représentations : le dépotoir "Bû-l-Farâ'is" (l'homme aux proies), dont le nom en lui-même est déjà fort éloquent :

*"A gauche, la route monte et bifurque dans deux directions : la ville et Sétif. Un peu à l'arrière, du sommet d'une immense crête, s'élève une lourde fumée bleue, semblant sortir d'un volcan, provenant de plusieurs*



endroits et s'étendant sur une large zone : le fameux dépotoir "Bû-l-Fara'îs" .

*Par des trouées éparses à travers la fumée, on aperçoit des silhouettes noires aux mouvements démoniaques, et qui tantôt s'allongent, tantôt raccourcissent, vont et viennent et se contorsionnent de tous côtés.*  
(p. 45)

Relief accidenté, lieu escarpé, envahi par une fumée noire, lieu sinistre que ce dépotoir, que l'on trouve presque personnifié dans les conversations des Constantinois :

*"- il courait hier des bruits étranges sur le dépotoir "Bû-l-Fara'îs". Tu le vois d'ici qu'il exhale sa fumée devant nous."*

*- Oui, je le vois, c'est vrai qu'il a l'air de respirer". (p. 67)*

Ce lieu est en outre hanté par des êtres étranges et effrayants que Ouettar compare explicitement à des démons (Shayâtîn) ou aux Gog et Magog de la légende (p. 67/68) :

*"- Qu'est-ce que ces "Gog et Magog?"*

*"- ... vieillards, hommes d'âge mûr, enfants des deux sexes : toute l'année durant, ils rôdent dans le dépotoir, y ramassent les détritiques, les restes, les os que les gens jettent, et les font bouillir pour en recueillir le goût de la chair humaine, c'est un monde à part que celui-là..."*

### **Guides et gardiens de l'enfer**

Quant aux gardiens initiateurs de l'enfer, ils trouvent, dans le roman, leur équivalent dans ces personnages surgis du passé de Bû-l-Arwâh : le "citadin au tarbouche" du premier chapitre, et qui le premier annonce l'imminence du séisme (p. 14) :

*"- La ville est devenue trop étroite, ô Sîdî Râshid, elle éclate. Un demi-million d'habitants au lieu de cinq cent mille au temps de la colonisation, un demi-million [...] sur ce rocher !*

*Ils ont abandonné leur campagne et leurs villages pour envahir la ville, l'emplissant jusqu'à ce que ne subsiste plus un souffle d'air, même l'oxygène, ils le pompent... Ils n'ont laissé dans l'atmosphère que la puanteur de leurs aisselles ! [...]*

*O Sîdî Râshid, il est grand temps que tu agites de secousses ce rocher et ses habitants débauchés et dépravés..."*

Mais c'est Bilbây, l'ancien notable déchu du second chapitre qui exprime le mieux l'actualité du chaos (p. 28) : *"La vraie Constantine a disparu. Je le dis : elle a été anéantie par le séisme, aucun de ses habitants n'est plus le même..."*

Le citadin au tarbouche du premier chapitre, le personnage de Bilbây dans le second, celui de Nînû dans le troisième, ainsi, chacun des sept chapitres semble avoir son gardien ou son guide initiateur de cet enfer moderne du Tiers Monde.

### **Un monde de suppliciés**

Quant à la description des supplices endurés par des catégories précises de pécheurs, elle constitue l'un des motifs récurrents du roman, et l'on re-

*Littérature et oralité au Maghreb*

trouve ici aussi la même progression, la même gradation croissante que dans les récits eschatologiques.

Le premier de ces suppliciés est bien entendu Bû-l-arwâh lui-même, héros négatif dont le malaise ne va cesser de s'accroître tout au long du roman pour finir par atteindre la psychose.

Sa quête à travers la ville qu'il ne reconnaît plus tient à la fois du parcours initiatique (découverte des changements intervenus depuis l'indépendance et qui est l'occasion pour l'auteur de faire passer une critique sociale acerbe) et de la traversée des enfers, car son malaise psychique va aller croissant (p. 15) :

*"Il eut l'impression qu'une sorte de matière extrêmement sombre se répandait en lui. Quand il tenta de définir cette sensation, ou cette matière, elle avait soudain disparu."*

Cette sensation étrange se double d'un malaise physique (p. 35) :

*"Il eut le sentiment que le liquide en fusion se répandait toujours plus en lui, accentuant encore sa pesanteur et sa noirceur. Il avait la poitrine lourde et oppressée, la tête comme prête à éclater.*

*Il fut contraint de s'arrêter et de caler son dos contre un mur, s'accrochant des deux mains..."*

Ce malaise qui le saisit à son entrée dans la ville va le pousser au suicide. Dans le dernier chapitre, intitulé : *djîsr al-shayâtîn* (le pont des démons), il tentera de se jeter dans le vide, mais cette mort si désirée, parce qu'elle pourrait, seule, mettre un terme au mal qui est en lui, il ne parviendra même pas à l'obtenir, puisqu'au moment où il va se jeter dans le vide du haut du "pont des démons", des policiers l'en empêchent ; c'est ainsi que son supplice prend véritablement l'allure d'un châtement divin, d'un tourment éternel, pour ses méfaits et ses crimes.

Mais Bû-l-Arwâh n'est pas le seul supplicié : la foule qui se presse sans relâche est comme condamnée à déambuler indéfiniment (p. 11) :

*"Il n'est de force et de puissance qu'en Dieu !  
Qu'est-ce qui pousse les gens à presser ainsi le pas dans cette ville?"*

*A peine étais-je arrivé jusqu'ici en voiture que j'allais tout abandonner en plein milieu, de crainte qu'ils ne s'y agglutinent comme des mouches, comme si l'on était au jour du jugement dernier, tous rassemblés !*

*Que leur prend-il, tous ces gens, à se bousculer ainsi comme des automates par une chaleur pareille? Ils vont, viennent, descendent, montent, les bras chargés ou les mains vides..."*

La foule en proie à une agitation désordonnée est en outre présentée comme un être hybride, mi-animal et mi-humain ; elle est sans cesse comparée à des insectes : mouches (*dhubâb*) ou termites qui minent le rocher de l'intérieur tandis que les voitures qui, semble-t-il jouent ici le même rôle que le coursier de la mort, sont personnifiées : elles hurlent avec haine et colère. Des bruits de toutes sortes sont d'ailleurs omniprésents, en une cacophonie étourdissante.

Et comme pour compléter ce tableau d'un enfer moderne, partout règnent chaleur étouffante, odeurs pestilentielles, fumée et poussière.

Enfin et de même que dans les descriptions de l'enfer, Ouettar passe en revue les différentes catégories de pécheurs ainsi que les supplices qui leur sont infligés : l'ancien notable est condamné à travailler pour gagner sa vie, le citoyen doit subir les assauts d'une foule de ruraux sans urbanité, le traître devra continuer à vivre avec le sentiment de sa culpabilité dans la mort de son propre fils.

## **UN ROMAN AUX MULTIPLES DIMENSIONS**

Comme on a pu le constater, les représentations traditionnelles de l'eschatologie musulmane et plus largement méditerranéenne pèsent sur tout ce roman dont elles apparaissent même comme ayant véritablement servi d'armature au récit.

Il faut cependant noter que Ouettar a condensé dans son tableau de l'enfer moderne la succession des événements eschatologiques de la tradition musulmane en bouleversant quelque peu l'ordre canonique : signes précurseurs, anéantissement, rassemblement, jugement et rétribution sous forme de châtements.

Mais, par delà la réappropriation d'une thématique qui puise ses sources dans une tradition séculaire, ce sont aussi précisément ces libertés que prend Ouettar vis-à-vis de l'ordre canonique qui le font apparaître comme le digne successeur des sermonnaires médiévaux, ces Qâss, porteurs d'un imaginaire merveilleux. Et si le rôle joué par cet imaginaire qui doit beaucoup à l'oralité s'avère maintenant, nous l'espérons, indéniable, reste à comprendre les raisons pour lesquelles l'auteur professe à l'égard de la culture orale une opinion si sévère.

L'une des explications réside peut-être à la fois dans l'origine socio-culturelle d'auteurs comme Ouettar et Mimouni qui tous deux sont issus de la paysannerie pauvre, pour laquelle l'alphabétisation et l'école ont toujours constitué un espoir de promotion, de progrès et d'émancipation. D'ailleurs, l'un comme l'autre s'inscrivent par leur oeuvre dans un projet culturel, social et politique commun : celui d'une Algérie moderne, où le progrès passe d'abord par l'éducation et la lutte contre l'analphabétisme.

Mais ce qu'illustre bien aussi l'exemple de *al-Zilzâl*, c'est cette distorsion entre un propos explicitement idéologique (mais souvent plus ambigu qu'il n'y paraît de prime abord : ici, l'exemple d'un personnage comme Bû-l-Arwâh le démontre : explicitement dénoncé comme réactionnaire, il n'en est pas moins aussi porteur d'une critique sociale sans complaisance) et la réalité profonde d'une oeuvre à laquelle on accèdera cependant pour peu que l'on veuille faire du texte une lecture moins superficielle.

Ainsi, l'oeuvre de Ouettar se présente comme infiniment riche et complexe, en même temps qu'elle s'ancre dans une tradition culturelle à la fois savante et populaire, arabe et méditerranéenne.



***ACTUALITÉ DE LA  
TRADITION ORALE***



**Nadine DECOURT**

**Lyon : CEFISEM.**

## **LES CONTES IMMIGRES : APPORTS ET LIMITES DE LA PÉDAGOGIE INTERCULTURELLE**

Le conte se trouve au coeur des premiers tâtonnements de la pédagogie interculturelle. Comme aux Etats-Unis à la fin du siècle dernier (lorsqu'il s'est agi d'alphabétiser des immigrants venus du monde entier), il a semblé un outil privilégié d'intégration.

Formatrice au Centre d'Information et de Formation pour la Scolarisation des Enfants de Migrants, à l'Ecole Normale de Lyon depuis 1979 et engagée dans une recherche-action sur les usages du conte en situation interculturelle, je voudrais tenter ici de faire l'historique de pratiques qui ont contribué à l'émergence de ce que j'appellerai "les contes immigrés". Comment? Dans quelles circonstances? Avec quelles finalités? L'étude même de leur genèse nous conduira à nous poser la question de leur statut, à considérer les apports et les limites de cette pédagogie, comme à dégager des perspectives au croisement des discours autour du conte et de l'immigration.

### ***LES CONTES IMMIGRÉS ET L'INTERCULTUREL***

Les contes de l'immigration sont, qu'on le veuille ou non, nés de l'intérêt porté par des enseignants et des éducateurs aux cultures de l'ailleurs véhiculées par des enfants et leurs familles. Leur émergence est liée à la naissance de l'interculturel et à l'histoire même de la pédagogie interculturelle.

#### **Naissance de l'interculturel**

Il importe tout d'abord de situer la toile de fond, c'est-à-dire le champ mouvant de la scolarisation des enfants de migrants dans lequel a fait irruption la problématique interculturelle.

### *Littérature et oralité au Maghreb*

De fait, l'interculturel est un concept né sur le terrain, dans l'urgence. Il a bien fallu, dans les banlieues ou les centres villes, faire face aux problèmes posés par la présence massive d'enfants d'origine étrangère, le plus souvent en échec scolaire. Cet échec était-il imputable à une insuffisante maîtrise de la langue française liée au niveau socio-économique des familles? Était-il dû à des écarts culturels rendant encore plus difficile leur adaptation au système scolaire et aux valeurs que ce dernier véhicule?

Les premières réponses, à savoir une intégration par la langue, ne pouvaient plus suffire. Certes, les structures spéciales, créées en 1970<sup>1</sup> et 1973<sup>2</sup> pour accueillir respectivement à l'école primaire et au collège des enfants non-francophones continuent à proposer un enseignement intensif du français. Mais, d'une part, les méthodes Français Langue Etrangère, alors préconisées, ont vite fait la preuve de leur inadéquation à un public radicalement différent de celui pour lequel elles avaient été conçues. D'autre part la question s'est posée peu à peu d'intégrer dans le système scolaire toute une population issue de l'immigration, une population qui ne retournerait pas au pays et révélait l'hétérogénéité des élèves. Quel français enseigner? Le Français Langue Etrangère? Le Français Langue Maternelle ou le Français Langue Seconde? Comment prendre en compte la diversité culturelle des apprenants?

Une deuxième approche a donc été tentée en 1975 : le détour par les langues et cultures d'origine, avec la mise en place (par suite d'une série d'accords culturels avec les pays concernés) de cours sur le temps scolaire ou différés<sup>3</sup>. Les ELCO (Enseignants de Langue et Culture d'Origine), envoyés et payés par leur pays, continuent à assurer des cours qui s'adressent exclusivement aux élèves de même nationalité, dont les parents en font la demande. Cours de Civilisation arabo-musulmane ou cours de Coran? Avant même les questions soulevées en 1989-90 par l'"affaire des foulards", ces cours n'ont pas été sans faire problème. Certains enfants vivaient mal d'être arrachés pour un temps aux activités de la classe, qu'elles fussent jugées "fondamentales" ou plus "festives" ; leurs enseignants aussi. Entre Algériens, Marocains, Tunisiens, les choses ne se passaient pas toujours très bien, sans parler des enfants berbérophones perdus dans la masse. Quant au choix raisonné de l'arabe littéraire, il ne donnait pas toujours satisfaction. Bien souvent la langue maternelle annoncée se révélait une langue "nationale" créant un autre effet de rupture et d'étrangeté. Enfin, il était impossible, dans un établissement donné, de répondre aux besoins de toutes les ethnies représentées.

Ces expériences ont eu cependant le mérite d'attirer l'attention sur la notion d'identité et de préparer le lit de l'interculturel. Si l'on ne pouvait agir efficacement par la langue, on allait agir par la culture. Des enseignants ont ou-

---

<sup>1</sup>. CLIN : classes expérimentales d'initiation pour enfants étrangers (circulaire du 13 janvier 1970 (BO n° 5 du 29 janvier 1970).

<sup>2</sup>. CLAD : classes d'adaptation pour enfants étrangers non-francophones arrivant en France entre 12 et 16 ans (circulaire du 25 septembre 1973, BO n° 36 du 4 octobre 1973).

<sup>3</sup>. La première circulaire date du 9 avril 1975 (BO n° 15 du 13 mai 1975) : "Enseignement des langues nationales à l'intention d'élèves immigrés dans le cadre du tiers temps pédagogique".



vert leur classe, des parents sont venus conter, faire de la cuisine ou de la musique, notamment à l'école maternelle. Une circulaire a été publiée le 25 juillet 1978 pour entériner et encourager ce type d'activités de la maternelle au collège<sup>4</sup>. Elle marque la naissance de ce que nous appellerons désormais "la pédagogie interculturelle". C'est à travers le conte que je poursuivrai maintenant cette petite histoire de l'interculturel.

### **Les contes immigrés et le respect du droit à la différence.**

Cette volonté d'ouverture sur les cultures de l'immigration a eu pour effet l'émergence de contes, parfois mis par écrit, avec les moyens du bord (tirages multigraphie en nombre limité). Un recueil fait date cependant et inaugure l'apparition de ces contes sur le marché du livre : *Le parfum de la Terre*, édité par La Pensée Sauvage à Grenoble en 1979. La critique, très favorable à l'époque, a légitimé une production qui s'est enrichie depuis peu de quelques titres. *Lundja, contes du Maghreb*, (L'Harmattan, 1987), a connu un tel succès de librairie qu'il a été suivi d'autres productions : *Contes du Maghreb et de Turquie* (GRAD, 1988), *Hadidouane et la sorcière* (L'Harmattan, 1990). Ces contes ont été rassemblés dans les mêmes conditions, grâce au support d'un centre social (le centre social Chorier-Berriat à Grenoble, le centre social de Montferré à Saint-Etienne) et à l'instigation d'animatrices particulièrement engagées et dynamiques. Ils appartiennent cependant à des périodes très différentes de l'interculturel. Il importe de les rendre à leur histoire, afin de mieux comprendre les enjeux qui ont présidé à leur naissance et qui peuvent aujourd'hui coexister dans leurs usages.

La première étape, qui est l'étape fondatrice, est à placer sous le signe du respect du droit à la différence. Il s'agit bien en effet, au démarrage, de corriger l'effet unificateur de notre système scolaire, de veiller à l'accueil d'une population vécue comme étrangère. La circulaire de 1978 est particulièrement explicite à cet égard et souligne avec force à quel point le mouvement vers la culture de l'autre peut être bénéfique aux enfants français : "*La prise en compte des langues et des cultures des nations étrangères constituera également un moyen d'enrichissement des élèves français qui pourront ainsi bénéficier d'une ouverture sur d'autres univers dont les richesses intellectuelles ne sont pas toujours suffisamment perçues. Elle devrait conduire, par un mouvement naturel, à une meilleure compréhension mutuelle des nationalités en présence dans l'institution scolaire et dans la société.*" Le temps est donc venu d'ouvrir les répertoires, de solliciter les mémoires, dans l'objectif de valoriser des enfants et leurs familles, d'éviter des sentiments de honte et d'exclusion générateurs d'échecs. Les recherches menées sur l'apprentissage du français par des travailleurs migrants (en attendant celles, nous y viendrons, qui concerneront plus particulièrement les enfants) montrent en effet qu'il y a risque de blocage de l'apprentissage chaque fois que la langue cible est en situation de domination par rapport à la langue maternelle. Le pédagogue a donc tout intérêt à donner droit de cité aux pratiques du foyer, à rétablir la parité là où est vécue une infériorisation. Le conte apparaît alors comme un outil

---

<sup>4</sup>. BO n° 31 du 7 septembre 1978 : "Scolarisation des enfants immigrés", avec, en troisième point, "Valorisation des langues et cultures d'origine".

privilegié de médiation. Il est à la fois familier aux enseignants (plus ou moins rompus aux techniques narratives) et présumé encore plus familier aux familles issues d'une tradition orale ; il est présent dans toutes les cultures, accessible aux lettrés et aux analphabètes, aux enfants et aux adultes. Enfin, les librairies et les bibliothèques regorgent de livres de contes de tous pays et rendent plus facile son utilisation (à la différence de la musique, de la danse, des arts plastiques etc., lesquels requièrent d'autres recherches documentaires et d'autres types d'aides). Pourquoi alors ne pas proposer des contes d'ogresses plutôt que des contes de loups-garous, "Le chêne de l'ogre" plutôt que le "Petit Chaperon rouge", "Les 7 filles et l'ogresse" plutôt que "Le loup et les 7 biquets"? Débloquer la parole, débloquent l'imaginaire semblent bien les enjeux majeurs dans cette première période.

### **Nouveaux regards, nouveaux enjeux : l'éducation à la diversité.**

Les déceptions cependant ont été à la mesure des enthousiasmes. Le conte a servi de révélateur, parmi d'autres, aux limites d'une approche par les différences. En effet, valoriser la culture des autres, c'est aussi la montrer du doigt, avec le grave danger, qui plus est, d'enfermer des enfants dans une culture qui n'est pas la leur, ni même celle de leurs parents. Force a bien été de constater, çà et là, non seulement des phénomènes de survalorisation exacerbant la gêne et les conflits, mais aussi un certain éloignement du conte, c'est-à-dire du pays d'origine, au profit de la télévision ou de la culture scolaire.

Un autre regard est dès lors porté sur une population qui apparaît tout d'un coup plus française qu'on ne croyait, déjà bien engagée dans des processus complexes d'acculturation, plus "issue de l'immigration" qu'elle-même immigrée. Le rapport *L'immigration à l'école de la République*, (La Documentation Française, 1985) -rapport entrepris par J. Berque à la demande du Ministre de l'Éducation Nationale, J.-P. Chevènement- marque le changement de perspective. Il s'agit dès lors de prendre conscience de la diversité culturelle d'une France enrichie par les "cultures d'apports de l'immigration". Les contes que nous avons dits immigrés sont autant de pièces nouvelles à verser au patrimoine. De cette dynamique culturelle témoigne la préface écrite par R. Bambuck pour un recueil de contes collectés en 1988 dans un vaste projet d'action éducative ne touchant pas moins de 350 enfants, *Enfants d'ici Histories d'ailleurs* : "Des instituteurs, des animateurs bénévoles, des traducteurs se sont retrouvés mus tous par un même et profond dessein : apporter la pierre qui aide à bâtir la France culturelle de demain, France rayonnante parce que riche, riche parce que diverse." Le travail entrepris sous l'égide de l'Association Haute-Marnaise pour les Immigrés (AHMI, Langres), avec le concours précisément de la Jeunesse et des Sports, présente l'originalité, comme le fait remarquer le Secrétaire d'Etat auprès du Ministre de l'Éducation Nationale chargé de la Jeunesse et des Sports, d' "associer des enfants d'origine française et ceux des deuxième et troisième générations d'immigrés à la réalisation d'un ouvrage en quatre langues". A travers le mouvement beur apparaît de plus en plus clairement la nouvelle revendication des jeunes issus

de l'immigration, celle du droit à l'indifférence. Les travaux de collectage continuent donc, mais avec d'autres objectifs :

1) faire un état des lieux démonstratif, attestant l'idée même de l'apport des cultures de l'immigration au patrimoine français. Tel est le sens de l'opération lancée en septembre 1989 par le Ministre de l'Education Nationale sous le titre emblématique de "Composition française".

2) s'appuyer sur la transculturalité même du conte pour éduquer tous les élèves, dès le plus jeune âge, à la diversité. La proposition exprimée par M. Abdallah-Preteille, en guise de conclusion au rapport sur "L'éducation aux droits de l'Homme dans les écoles préélémentaires" est tout à fait explicite : *"L'éducation à la diversité, point d'appui aux droits de l'Homme, se nourrit de l'imaginaire et réciproquement. En conséquence, il convient de développer toutes les situations éducatives, tous les enseignements qui enrichissent l'imaginaire. L'éducation artistique constitue, en ce sens, un lieu privilégié d'intervention. [...] Le conte représente aussi un excellent support de manifestation de l'imaginaire et, par ses multiples variantes et variations, il facilite l'approche de la diversité."*<sup>5</sup>

Ainsi les contes, loin d'être disqualifiés, voient leur rôle d'outil pédagogique transformé et renforcé. Ils n'ont jamais été aussi nécessaires, dans la mesure où l'on pourra y pointer moins l'origine que l'altérité et moins la différence que la ressemblance. Cela pourtant n'a pas été sans poser problèmes aux pédagogues, ce que je voudrais étudier maintenant.

## **LA QUESTION DE LA MÉDIATION, OU L'ENTRÉE EN SCÈNE DES SPÉCIALISTES.**

Non seulement les contes ont été au cœur des débats sur l'interculturel, mais ils ont eux-mêmes fait, en tant qu'outils de médiation, l'objet d'interrogations vigoureuses de la part de leurs utilisateurs. Etant donné leur enracinement dans telle ou telle culture de l'immigration, étant donné leur enracinement dans l'oralité, une double consultation a vite été nécessaire, celle des ethnologues et celle des conteurs.

### **Les apports de l'ethnologie et des ethnologues.**

Le premier recours est le plus complexe à analyser, car il relève des démarches les plus empiriques. Je puis ici en témoigner en qualité de formatrice au CEFISEM de Lyon. Les stages ont été des lieux de réflexion et de discussion, à la faveur notamment des interventions assurées par divers spécialistes des cultures de l'immigration. Les questions posées à propos du conte pourraient se résumer ainsi :

1) Les contes sont-ils un moyen de s'ouvrir aux autres cultures?

---

<sup>5</sup>. Conseil de l'Europe, M. ABDALLAH-PRETCEILLE, Rapport du 40ème séminaire du Conseil de l'Europe pour enseignants sur l'éducation aux droits de l'homme dans les écoles préélémentaires, Conseil de Coopération culturelle, DECS/EGT, Strasbourg, 1989, p. 48.

2) Comment entrer dans une littérature pour laquelle il nous manque la connaissance de la société? Le pédagogue a-t-il la compétence requise pour en être le médiateur culturel?

3) La tradition orale a-t-elle encore droit de cité dans notre société? Choisir le conte comme support, n'est-ce pas une attitude nostalgique, passéiste?

Le rapport d'un stage qui a eu lieu en 1982 au CEFISEM de Paris, par son titre même "Loin du conte", permet de mesurer l'agitation qui régnait dans les esprits. Les experts interrogés ont su à la fois susciter le doute et lever les résistances. Il est apparu qu'on ne pourrait plus faire n'importe quoi avec le conte, qu'il y avait lieu d'abord de se donner une solide formation sur les cultures d'origine, de se poser la question du conte comme pratique sociale et objet culturel, avant de l'inscrire dans une pratique pédagogique. Le travail de décentrement a été salutaire ; il a ouvert la porte à un véritable travail d'acculturation, par la fréquentation des contes africains, kabyles, créoles... Il est même arrivé que des ethnologues interviennent directement dans des classes. C'est le cas de S. Platiel, spécialiste des contes sanan du Burkina Faso<sup>6</sup>. Son expérience est exemplaire, en ce sens qu'elle a tenté d'opérer un transfert de pédagogie : elle propose en effet le conte africain comme modèle pertinent d'éducation à la parole pour des enfants en difficulté et tout particulièrement pour ceux qui sont d'une manière ou d'une autre encore des héritiers de la tradition orale.

Avec ou sans le concours de l'ethnologue, l'enseignant ne peut plus éviter en tout cas de se poser la question de son rôle de médiateur culturel, surtout lorsque certains contes, plus que d'autres, semblent lui opposer la résistance de leur xénité.

---

<sup>6</sup>. S.PLATIEL, "A l'école du conte africain", *Le français aujourd'hui*, n° 68, décembre 1984, p. 49-56. "Conte et spécificité culturelle", in A. AISSOU, *Les beurs, l'école et la France*, CIEMI/L'Harmattan, 1987, p. 165-177.

## Les apports des conteurs

S'il est rare de pouvoir faire appel à des ethnologues, le recours au conteur est chose fréquente. Les dispositifs mis en place dès 1981 pour ouvrir l'école sur l'extérieur<sup>7</sup> ou encore les mesures prises récemment dans le cadre des ZEP et du Développement Social des Quartiers<sup>8</sup> aident au financement de telles initiatives. Les conteurs ont donc fait irruption tant dans les écoles que dans les bibliothèques, apportant avec eux un ensemble de savoirs et de savoir-faire dont les enseignants se sentaient dépourvus. Ces derniers leur ont essentiellement demandé de jouer le rôle de médiateur culturel. Ils se sont intéressés aux conteurs appartenant aux cultures d'origine de l'immigration, sommés de faire réagir l'auditoire, de provoquer, comme y excelle Nacer Khémir, "un voyage aux sources de l'identité-mémoire"<sup>9</sup>. C'est ainsi qu'une documentaliste de collège, C. Adjahi, a trouvé à Lyon une vocation nouvelle : celle de retrouver les contes de son pays natal (le Bénin) pour animer des projets d'école ou de quartier autour du conte. De la même manière que Mimi Barthélémy exprime par les contes son identité d'Haïtienne ou que les femmes de Montferré puisent aux sources de leur mémoire. Un marché de l'interculturel se dessine donc ici et là, propice à l'éclosion de nouveaux répertoires et de "nouveaux conteurs"<sup>10</sup>. L'immigration, de fait, est un des éléments qui contribuent au renouveau du conte, comme l'avait déjà signalé Bruno de la Salle<sup>11</sup>, conteur, formateur de conteurs et lui-même moteur de ce renouveau.

Du même coup, les conteurs, quelles que soient leur langue et leur culture d'origine (n'oublions pas l'expression des cultures régionales) apportent la révélation d'une oralité perdue. Combien d'enseignants ou d'animateurs, y compris ceux qui travaillent avec de jeunes enfants, avouent lire plutôt que dire des contes ! Une enquête approfondie illustrerait assurément l'éclipse de la parole dans les sociétés occidentales, telle que la dénonce P. Zumthor<sup>12</sup>. C'est donc sous l'influence des conteurs que naît soudain le projet de former "des enfants conteurs", comme celui orchestré à Calais en 1989 par la conteuse A. Hollard<sup>13</sup>. Les conteurs s'affirment comme les maîtres d'oeuvre de savants passages de l'oral à l'écrit, de l'écrit à l'oral, véritables parcours fléchés destinés à initier les enfants à l'art de la communication. Les voilà donc en position de formateurs de formateurs autant que d'intervenants sur le terrain. Ils ont incontestablement contribué à mettre en place de nouveaux usages pédagogiques du conte, lesquels, nous le verrons, ont aussi leur limite.

---

<sup>7</sup>. voir la circulaire du 1er juillet 1981 (BO n° 27 du 7 septembre 1981) : "Zones d'éducation prioritaires" et la note de service 81-305 du 24 Août 1981 : "Projets d'actions éducatives".

<sup>8</sup>. voir la circulaire du 1er février 1990 (BO n° 7 du 15 février 1990) : "Mise en oeuvre de la politique des Zones d'Education Prioritaires pour la période 1990-1993".

<sup>9</sup>. in *Levons l'encre*, Dijon, Ecole des Lochères, n° 4 : "Dossier N. Khémir", mars-avril 1986, p. 7

<sup>10</sup>. sur l'appellation de "nouveaux conteurs", voir l'analyse de V. GÖRÖG-KARADY, "Qui conte en France aujourd'hui? Les nouveaux conteurs", *CLO*, n° 11, 1982, p. 95-116.

<sup>11</sup>. B. DE LA SALLE, "La culture maghrébine dans le renouveau du conte", *Grand Maghreb*, n° 35, novembre 1984, p. 64-65.

<sup>12</sup>. P. ZUMTHOR, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983.

<sup>13</sup>. A. HOLLARD, "Les enfants conteurs", *Lire au présent*, Revue de la Médiathèque municipale de Calais, n° 28, février 1989.

mais surtout ils imposent un personnage nouveau, le conteur, qui n'est pas sans faire écran, nous semble-t-il, au rôle initial de médiation, dans la mesure même où il peut rendre, pour le pédagogue, cette médiation inutile. La liaison peut alors être coupée entre l'école et les familles. Ce n'est peut-être pas un hasard si les derniers recueils, tout comme les premiers, sont nés dans le secteur éducatif plutôt que dans le secteur scolaire, les animateurs s'ingéniant à mobiliser des enfants le mercredi pour illustrer les contes de leurs parents.

## **LA QUESTION DE LA LANGUE. QUELLE INTÉGRATION POUR LES CONTES IMMIGRÉS ?**

Paradoxalement, les conteurs (par le biais même de l'oralité) ont réactivé l'angoisse du "passage à l'écrit". L'objectif reste bien de conduire toute une population à l'écriture, de prévenir le fléau national qu'est l'illettrisme. Lutter contre l'échec scolaire, pour la réussite des enfants de l'immigration est plus que jamais d'actualité. Si le terme d'interculturel est devenu si suspect qu'il est aujourd'hui supplanté par le terme (non moins problématique, nous semble-t-il) d'intégration, la question se pose de la place et de l'avenir des contes de l'immigration : avenir de la mémoire vive, avenir des textes. Ces questions mettent en jeu, nous allons le voir, d'autres éclairages et marquent, plus encore, me semble-t-il, les limites de la pédagogie interculturelle.

### **Du côté des psycholinguistes**

Les développements récents de la psychologie cognitive apportent des éléments sur les processus d'acquisitions langagières qui contribuent en définitive à renforcer la pratique du conte en situation interculturelle. Je tenterai ici de montrer comment, à travers une réflexion sur les fonctions du langage, émerge une préoccupation nouvelle, celle du texte littéraire comme support privilégié d'apprentissage.

De fait, les travaux menés sur le développement cognitif des enfants de migrants tendraient à réhabiliter un parler bilingue longtemps considéré comme un bilinguisme soustractif, peu propice à une bonne maîtrise des deux langues en présence et en conflit. G. Vermès (Université Paris VIII)<sup>14</sup> et Josiane F. Hamers (Université de Laval, Québec)<sup>15</sup> soulignent l'intérêt qu'il y aurait à travailler sur les représentations sociales du langage, à donner de la langue maternelle une image positive, à mettre en oeuvre toutes les possibilités de son plein emploi.

Les contes apparaissent alors comme un matériau privilégié au niveau des échanges symboliques entre parents et enfants, comme une chance à saisir pour restaurer une communication le plus souvent réduite au plus élémentaire. L'école est dès lors en droit de solliciter une aide familiale qui em-

---

<sup>14</sup> G. VERMÈS, "Développement cognitif et bilinguisme des enfants de migrants", *Migrants-Formation*, n° 74, septembre 1988, p. 14-20.

<sup>15</sup> J.-F. HAMERS, "Un modèle socio-psychologique du développement bilingue", *Langage et société*, n° 43, mars 1988, p. 91-102.

prunte, s'il se peut, les chemins de la tradition orale. Le conte pourrait être compris, de part et d'autre, comme instance d'éducation à la parole, quelle que soit la langue utilisée, fût-elle "incorrecte" au regard d'une norme orthographique. Il figure d'ailleurs en bonne place dans les projets élaborés en Zones d'Education Prioritaires, lesquels se fixent pour objectif la liaison école/familles.

Dans cette tentative de communication interculturelle autour de la réussite de l'enfant, le partenariat est à l'ordre du jour. Enseignants et travailleurs sociaux cherchent à unir leurs efforts. Les uns et les autres inscrivent la valorisation du patrimoine dans un dispositif d'aide au langage et prennent volontiers le conte comme support. Si l'outil pédagogique apparaît désormais plus clairement, si l'on vise aujourd'hui, à travers lui, plus ou moins intuitivement, le développement des capacités métalinguistiques des apprenants, voilà qui à la fois masque et dévoile l'attention qu'il y aurait à porter au conte comme objet littéraire. N'est-il pas urgent de poser enfin la question du texte, de regarder aussi du côté des théories et de l'enseignement de la littérature?

### **Retour à la littérature orale**

Si la pédagogie interculturelle continue à être le lieu d'émergence des contes de l'immigration, il importe aujourd'hui de prendre ces derniers comme objets d'étude, de se poser la question de leur production comme celle de leur réception. Qui les racontent? Des hommes? Des femmes? A qui? Selon quels procédés de narration et dans quelle(s) langue(s)?

J'ai essayé de mener une petite enquête<sup>16</sup> en m'appuyant sur le conte type T 450 (selon la classification internationale d'Arne et Thompson), un conte très répandu dans les familles d'origine maghrébine sous le titre "La vache des orphelins", "Frérot et Sourette" chez les frères Grimm. Du petit corpus hétérogène recueilli en quelques mois (une dizaine de versions en arabe, kabyle, français), je retiendrai les éléments suivants :

**1)** l'attachement à la tradition orale, qu'il se manifeste à travers une fidélité au contage traditionnel, à travers la nostalgie d'une pratique abandonnée ou à travers des tentatives de restauration.

**2)** la permanence et la vivacité de la culture berbère. La plupart de mes informatrices sont originaires de Kabylie et ont manifesté la volonté d'entretenir, pour elle et leurs enfants, une double culture.

**3)** l'adaptation du contage à un nouveau contexte marqué par l'interculturalité. Signalons l'importance prise par la glose au plan de l'oral et la recherche de modes de transmission accordés à la situation d'accueil : livre, livre-cassette, dessin animé, à côté des interventions directes dans les écoles, les centres sociaux venant relayer ou étoffer les pratiques strictement privées.

---

<sup>16</sup>. Dans le cadre d'une thèse de littérature comparée "La vache des orphelins. Nouvelles pratiques interculturelles du conte" à paraître aux Presses Universitaires de Lyon, fin 91.

Je ne développerai pas ici ces différents points<sup>17</sup> mais signalerai simplement, pour finir, le problème de la transcription de cette littérature, dans la mesure où l'écrit joue un rôle important de diffusion. Jusqu'où faut-il pousser le souci de lisibilité et de correction? Faut-il intervenir au niveau des registres de langue ("les gosses" pour les "enfants", "machiner" pour combler tous les trous de vocabulaire). Comment traiter la redondance des "signaux démarcatifs" propres à l'oralité du conte traditionnel sans renoncer à la poétique du conte? Les travaux de C. Lacoste<sup>18</sup> et de P. Galand-Pernet<sup>19</sup> ont montré en effet l'importance de tout un système de répétitions et d'effets de symétrie qui entrent dans le découpage et le guidage de la narration, comme ils sont constitutifs d'une poétique. Or ne pas tenir compte de cette spécificité de la narration orale, n'est-ce pas exposer ces contes à une singulière réduction par l'écriture? Autant de questions que je me suis posées dans ma recherche, autant de questions que le pédagogue ne peut manquer de se poser, s'il ne veut pas édulcorer l'outil pédagogique et aboutir à l'effet inverse du but recherché, à savoir donner une image fade et dévalorisante de la tradition orale. A cet égard, il y a lieu de faire intervenir dialectologues, traducteurs et spécialistes de l'oralité dans tout travail qui toucherait au collectage et à la mémoire des contes de nos banlieues. Il y a lieu de fournir aux éducateurs, aux parents, aux enseignants et aux enfants des textes à la hauteur de nos prétentions pédagogiques.

### **L'irrésistible ascension de la littérature comparée.**

Enfin, il est une approche, me semble-t-il, restée longtemps sous-jacente dans les pratiques interculturelles et qu'il n'est plus possible d'occulter aujourd'hui : l'approche comparative.

En effet, les premiers essais misaient déjà sur la variation du conte, comme condition même de la médiation. A chacun sa version d'origine, pouvait-on dire dans une logique des différences. Il est vrai que prendre en compte la diversité culturelle des élèves obligeait à ouvrir les répertoires. La variation a même été la planche de salut pour réparer les excès de la première période et opérer le passage du pôle des différences au pôle des ressemblances.

Cependant l'expérience prouve qu'il est plus facile de collecter des contes venus d'ailleurs que des contes enracinés dans nos provinces. Les travaux de collectage menés dans les banlieues peuvent aboutir à la publication de contes dont l'origine immigrée, dûment affichée, contribue à pérenniser l'illusion de l'ailleurs : contes du Maghreb, contes de Turquie etc. Le risque est grand d'enfermer ces productions dans un marché de l'interculturel qui offre certaines facilités de financement, ainsi qu'un public militant, constitué par les professionnels de l'éducation.

---

<sup>17</sup>. Voir là-dessus N. DECOURT, "La vache des orphelins" *Nouvelles pratiques interculturelles du conte*, à paraître fin 1991, Presses Universitaires de Lyon.

<sup>18</sup>. C. LACOSTE, "Friponne, une féministe au pays des sultans", *LOAB*, n° 15, 1984, p. 45-74.

<sup>19</sup>. P. GALAND-PERNET, "Signaux démarcatifs dans La fille-Gazelle", *LOAB*, n° 6-7, 1973 et 74, p. 53-98.



Mais, là encore, la variation ne nous proposerait-elle pas un modèle d'intégration des différences, dans la mesure où chaque version renvoie à une autre version et vient prendre place dans un système de transformations. Telle est l'approche que j'ai tentée de faire avec des élèves d'école primaire et de collège. L'expérience montre leur ardeur à comparer, à dépasser la question de "la version vraie" pour se projeter dans le plaisir des variantes, à composer avec les origines de certains d'entre eux pour bâtir leur propre imaginaire. Des groupes se lancent par ailleurs dans des collections de contes de loup, par exemple, et fondent sur un "bestiaire comparé" des projets associant les partenaires les plus divers.

Tout ce travail suppose cependant que les contes constituant les apports de l'immigration soient traités comme des contes à part entière, qu'ils viennent s'intégrer dans une mémoire collective sans exclusive. J'ai souligné précédemment le problème de leur transcription et insisterai ici davantage sur celui de leur réception. Outils pédagogiques certes, ils n'ont pas moins à prendre place dans la littérature et à faire l'objet de travaux de recherche. Il se peut que l'éloignement et du pays et de la langue d'origine les voue à disparaître à plus ou moins brève échéance. Il se peut aussi que certains y puisent matière à jouer le jeu d'une double culture. Il se peut enfin que d'autres en fassent leur métier ou y trouvent une vocation. Ces contes en tout cas sont amenés à changer de langue, à s'adapter à des situations nouvelles, à des modes de communication nouveaux. L'histoire de ces contes, quelle que soit leur précarité, n'est donc pas finie. S'ils sont nés de la pédagogie interculturelle et risquent d'y rester attachés, ils n'ont pas moins à se faire connaître et reconnaître, à créer leur propre champ d'études.

\*

La pédagogie culturelle a donc contribué à l'émergence d'un nouveau répertoire de contes. Le désir de mettre en valeur des familles à priori éloignées de la culture scolaire a révélé des conteurs, là où certains ne voyaient que des "analphabètes". Ce travail de valorisation des patrimoines a également révélé une permanence de la tradition orale, tout en forgeant les stratégies d'ajustement de celle-ci : contage dans les écoles ou les lieux éducatifs périphériques, à destination d'un public hétérogène, étranger aux valeurs de la communauté d'appartenance, en quête de conservation et de diffusion, entre autres, par le moyen de l'écrit.

A travers ses propres tâtonnements, la pédagogie interculturelle a apporté, nous l'avons vu, tout un questionnement sur les fonctions et les usages de cette nouvelle oralité, questionnement qui a nécessité l'intervention de spécialistes. Dans le bruissement des discours, les arguments n'ont pas manqué pour prévenir ou dénoncer les limites de l'entreprise. Ils portent essentiellement sur les ressorts et les ressources de l'outil médiateur. De ce fait, me semble-t-il, ils comportent leurs propres limites, celles de ne pas prendre suffisamment en compte le statut de ces contes comme objets littéraires. Ces contes ont-ils un avenir? Quel avenir? Celui-ci ne dépendrait-il pas justement pour une bonne part de notre capacité à les percevoir autrement et à

*Littérature et oralité au Maghreb*

organiser, en ce sens, des collaborations nouvelles entre tous les praticiens et chercheurs intéressés?

**Jacqueline ARNAUD**  
**Université Paris-Nord**

## **ENTRETIEN AVEC BEN MOHAMED**

*(La chanson Kabyle s'est développée de façon galopante depuis les années 1970. Il n'est pas dans notre intention de donner ici une étude d'ensemble, mais, par ces propos du plus connu des poètes Kabyles d'Algérie, et par quelques uns de ses poèmes, d'attirer l'attention sur ce domaine de la chanson, sur lequel nous reviendrons.)*

- **Jacqueline Arnaud** : Depuis quand écris-tu des poèmes ?

- **Ben Mohammed** : J'ai commencé à écrire de façon consciente depuis 1958, j'avais 14 ans. Auparavant, je me contentais de changer les textes de chansons que j'écoutais, dont les musiques me plaisaient, mais dont les textes me paraissaient en déphasage par rapport à la période que nous vivions. C'est pour moi-même que j'écrivais d'autres textes, pour me faire plaisir.

- **J.A** : Evidemment c'étaient des textes en Kabyle ?

- **B.M** : Oui

- **J.A** : Est-ce qu'il t'arrivait d'écrire en français ?

- **B.M** : Très peu, des textes qui ne me paraissaient pas satisfaisants. Naturellement, ça vient en Kabyle.

- **J.A** : C'est donc à partir de la poésie traditionnelle que tu as commencé à écrire ?

- **B.M** : Oui, c'est-à-dire que la période de la guerre m'avait beaucoup marqué, j'ai vécu des périodes très difficiles à Alger. Après la bataille d'Alger je suis parti en Kabylie et là encore c'était le moment le plus dangereux, ça s'embrasait. Mais avant cela, j'aimais la chanson ; le premier spectacle que je suis allé voir était un spectacle de Slimane Azzem, donné dans un café ; mon père m'y avait amené, c'était en 1952, je crois, à Beni Ouassif, chez moi. Et

là, mon père m'avait acheté un petit fascicule de chansons de Slimane Az-zem, qu'on vendait après le spectacle. J'avais appris toutes les chansons. Après cela, pendant la guerre, j'ai vécu intensément la période où notre région était zone interdite, où certains villages étaient bombardés ; on nous ramenait souvent des réfugiés dans notre village, et parmi eux, une femme m'a énormément marqué : elle chantait des chansons patriotiques, nationalistes qui racontaient des bombardements, des arrestations, les ruines. J'ai passé beaucoup de temps à suivre cette femme, accroché à ses jupons ; elle avait une voix extraordinaire. J'ai toujours cette voix en mémoire. La femme, je l'ai perdue de vue après la guerre. Elle arrivait à sensibiliser son auditoire d'une façon extraordinaire. Ensuite je suis allé à Alger en 1958. A ce moment-là, mon père avait un petit commerce ex-Place de Chartres (Place Omar al Qama) ; nous étions voisins avec un vendeur de disques et toute la journée j'entendais de la musique. Mais, avoir vécu les ratissages, les assassinats - je me souviens d'avoir entendu des cris, le matin, dans tout le village, et d'avoir trouvé dans une maison 5 à 6 personnes entassées l'une sur l'autre qu'on avait tuées dans la nuit, des gens que j'avais vus la veille à la djemâa - avoir vécu des choses comme ça et puis arriver à Alger et entendre des gens chanter la beauté du Djurdjura, l'air pur du Djurdjura... Je trouvais que c'était un peu déplacé de chanter ça pendant que des gens crevaient dans ce Djurdjura. Cela m'a donc poussé à écrire des textes à moi, inconsciemment et puis c'est devenu conscient, j'ai commencé à les transcrire. Le premier poème que j'ai écrit sur papier date de cette époque.

- **J.A** : Donc tu as commencé par l'oralité et par la chanson. Est-ce que depuis tu fais une différence entre poésie écrite et poésie chantée ?

- **B.M** : J'ai écrit des poèmes qui ne peuvent pas être chantés, mais je ne le décide pas à l'avance ; c'est une fois écrit que j'estime si le texte peut être chanté ou non. A moins qu'on ne me donne la musique et que ça rentre dans le cadre d'un projet ; à ce moment-là la musique me dicte un peu le texte.

- **J.A** : Tu collabores avec des chanteurs. Lesquels ?

- **B.M** : J'ai beaucoup travaillé avec Idir, maintenant je travaille avec Ammar Sersour, avec d'autres encore, déjà avant, je leur donnais les poèmes pour qu'ils les chantent, la plupart ne les ont même pas déclarés. J'ai aussi donné des textes à Nouara, à M'Djehed Hamid, à d'autres. Mais j'ai surtout travaillé avec Idir, Nouara et Sersour.

- **J.A** : La renaissance de la chanson Kabyle est assez récente. Comment te sens-tu participer à ce mouvement ? Est-ce que pour les autres ça s'est passé de la même façon ?

- **B.M** : Pour moi, il y a le fait qu'à un moment, je travaillais à la Radio, à la chaîne Kabyle, je recevais beaucoup de courrier, parce qu'en arrivant à la Radio, j'avais essayé de dire autre chose que le discours habituel. J'ai été naturel, je réduisais au minimum les formules de politesse que les gens de la Radio utilisent pour plaire. Ma façon de respecter l'auditeur était d'être sincère avec lui, d'essayer de traduire au maximum ce qu'il me demandait. Le courrier m'inspirait énormément. Je ne faisais que ce en quoi je croyais, je n'essayais pas de plaire, mais d'être moi-même. Je ne prétendais pas détenir la

vérité. J'ai touché un peu à tout, j'ai fait des émissions dites "culturelles", bien que pour moi toutes les émissions soient culturelles ; des émissions de variétés, aussi ; je ne me contentais pas de raconter, comme on le faisait avant moi, une blague entre deux chansons. D'abord il y a une façon de raconter des blagues qui peut-être enrichissante, ensuite, entre deux chansons - puisque les gens sont habitués à écouter des chansons - j'essayais de faire passer des idées. Effectivement ça portait. Si on dit, entre deux chansons, quelque chose de bien condensé, ça passe. Donc ça a marché. Et puis je tenais compte du fait que la radio était quelque chose qui faisait partie de la famille et chez nous, il y a encore des choses qui ne se disent pas en famille. Je choisissais mes propos, il y avait des domaines que je n'osais pas aborder : ce qui a rapport au sexe, à la religion même. Ne pouvant pas, dans une radio officielle, critiquer la religion, je n'en parlais pas du tout, j'ignorais totalement toutes les formules religieuses ; je ne les utilise pas, d'ailleurs, dans la vie quotidienne, il n'y avait pas de raison que je les utilise à la radio. Ces éléments nouveaux m'ont attiré un public particulier qui m'a aidé, je recevais des lettres, il est arrivé qu'on me supprime des émissions à cause des lettres que je recevais. J'en faisais parfois état, et de toute façon, si je n'en parlais pas toujours (dans le cas de sujets politiques impossibles à aborder à la Radio) j'en tenais compte. Cela m'avait amené à comprendre ce que ressentait notre public. C'était un double besoin, d'abord un besoin d'authenticité, de retrouver l'identité, ensuite le besoin de modernité ; il ne faut pas que l'authenticité ramène au passé. Les gens avaient besoin de se sentir rattachés à quelque chose, mais aussi d'être de leur temps, de comprendre les éléments de la vie moderne. Ca m'a aidé dans ma démarche, en ce qui concerne la création.

- **J.A** : Dans les années 1970, des chanteurs se sont mis à chanter des textes en rapport avec l'actualité.

- **B.M** : Oui, je compléterai ce que j'ai abordé. Le travail dont j'ai parlé, c'était le point de départ. Une fois qu'il y a eu une chanson moderne qui répondait à ce double besoin, il y a eu explosion. Les sensibilités qui étaient éparses se sont exprimées - jusque là ces chanteurs chantaient peut-être pour eux mêmes des chansons modernes, mais ils n'osaient pas les porter devant le public. A partir du moment où le premier pas a été fait, avec le succès de *Vava Inouva*, il y a eu cette explosion autour de cette idée.

- **J.A** : C'est donc toi qui as écrit le texte de *Vava Inouva*. C'est une vieille légende kabyle, je crois ?

- **B.M** : Oui, mais ça aurait pu être n'importe quelle légende ou n'importe quel conte. L'idée était d'illustrer par un texte ancien une idée développée dans les couplets de la chanson. Le refrain n'est qu'une illustration. J'avais assisté à une conférence de Jean Duvignaud qui avait parlé d'une expérience qu'il avait vécue à Chebika, ce village où les gens ne vivent que de la pierre : c'est tout ce qu'ils ont comme activité économique. Duvignaud disait que les gens de ce village n'avaient qu'une idée en tête, c'était d'en sortir et de partir ailleurs. Réussir, c'était aller vers la ville - tout ce qu'il y avait en eux comme richesse culturelle, ils ne le ressentaient pas. Après son livre, Duvignaud avait décidé de faire un film, sur la vie culturelle de ce village. Plus tard, on en a tiré *Remparts d'argile*. Mais auparavant il avait fait un documentaire sur ce

village et il avait proposé aux gens du village de faire revivre devant la caméra leur vie culturelle. Les gens le regardaient d'un air étonné, mais quand il leur a dit qu'ils seraient payés, ils se sont dit pourquoi pas, il valait mieux ça que casser des pierres. Mais quand ces gens-là ont vu Duvignaud débarquer avec des gens venus de la ville et tout un arsenal de matériel, vu le travail fourni, tout cela pour eux, et compris qu'on allait en plus les payer pour ce travail là, ils ont réfléchi, se sont dit : "Nous sommes importants, nous ne sommes pas si nuls...". Après le montage, Duvignaud est revenu leur montrer le film, et les gens sont venus à lui, non plus pour gagner de l'argent, mais pour s'exprimer, lui proposer d'autres éléments culturels. J'ai trouvé que c'était une chose que nous vivions tous : nous avons chez nous des intellectuels, formés en arabe ou formés en français, le système de référence est soit l'Orient soit l'Occident, mais nous n'avons pas le regard sur nous-mêmes, le regard intérieur. Et c'est ce qui m'a amené à écrire ce texte, dans lequel je montre la vie culturelle d'un foyer traditionnel : comment se transmettait la culture, comment les gens se réunissaient autour du *Kanoun*, chacun avec sa fonction particulière. Maintenant, on ne se regarde plus, on regarde la télé, on ne se connaît plus dans la même maison. Avant, on se connaissait davantage, on s'écoutait, on se parlait, on se regardait, et même dans le silence il y avait une sensibilité qui passait. Alors que maintenant on regarde des films de cow-boys, n'importe quoi - je n'ai rien contre le cinéma, mais la télé détruit toute activité.

Je décris donc cette vie culturelle, je la revalorise, et je donne un exemple de ce qui se transmettait, j'ai pris *Vava Inouva* - c'est un conte<sup>1</sup> que j'ai pris parce qu'il est très connu, et puis parce que dans le conte, il y a une partie chantée ; la musique vient de là. C'est l'histoire d'un vieillard qui avait menti, Dieu l'avait puni et collé à la pierre sur laquelle il était assis ; on a construit une baraque tout autour, c'était dans un endroit isolé ; sa petite fille lui amenait à manger, et comme c'était dangereux, la chanson était leur code. Elle arrive et dit "ouvre moi la porte", et lui dit : "Fais tinter tes bracelets", un peu comme dans le *Petit Chaperon rouge*.

- **J.A** : As-tu des échanges avec des chanteurs de langue arabe, tunisiens ou marocains ? Je pense aux *Nas el Ghiwan* qui ont fait quelque chose d'un peu semblable.

- **B.M** : Les *Nas el Ghiwan* sont venus, je crois, après.... j'avoue que je ne comprends pas très bien leur langue, leur vocabulaire. Si au début ils ont échappé à la censure, je l'ai compris bien après, c'est par la qualité de leur langage, qui était compris vraiment du peuple marocain (il faut connaître la vie quotidienne et la langue du peuple marocain pour comprendre la portée du message de ce groupe). C'est tellement proche du peuple que même si l'élite marocaine comprend les mots, elle ne comprend pas à quoi ça peut renvoyer. Comme ce qui venait du peuple était méprisé, on n'y a pas fait attention ; ce n'est que plus tard, quand on a vu le succès remporté qu'on a commencé à s'intéresser à ce genre d'expression artistique.

---

<sup>1</sup>. Voir ci-dessous le texte de la chanson. On peut retrouver le conte dans *Le Grain magique* de Taos Amrouche, Paris, Maspéro, 1966.

- **J.A** : Tu as fait un peu la même chose, mais parallèlement ?

- **B.M** : Parallèlement. Je crois que c'était un besoin partout.

- **J.A** : Les sources d'inspiration de tes poèmes, ce sont des sujets d'actualité, des sujets généraux.... est-ce qu'il y a aussi des thèmes personnels ?

- **B.M** : Oui, mais soit je les intègre dans un thème collectif, soit c'est un thème du moment.

- **J.A** : Je croyais que dans la poésie Kabyle moderne il y avait une marque de subjectivité plus profonde que dans la poésie ancienne.

- **B.M** : Je ne crois pas. Il y a très peu de chanteurs qui ont exprimé leur subjectivité. Je pense surtout à El-Hasnaoui, dont toute l'oeuvre est son histoire avec celle qu'il aimait et qu'il n'a pas pu épouser - quoi qu'il chante, le pays, n'importe quoi, c'est toujours Elle qui est au premier plan.

- **J.A** : En fait, même dans la poésie kabyle ancienne, je pense à Si Mohand ou Mohand, il y avait des thèmes subjectifs qui devenaient collectifs parce que l'amour, la mort, les grands thèmes sont universels... Est-ce que tu te reconnais une filiation avec les anciens poètes kabyles ?

- **B.M** : Je ne sais pas, je m'intéresse beaucoup à Si Mohand ou Mohand, ce qu'il a dit, il l'a très bien dit, mais nous avons maintenant des choses à dire, les conditions ont complètement changé.

- **J.A** : Est-ce que, dans la forme même de ton expression, tu as subi des influences de poésie étrangère ?

- **B.M** : Il y a des textes que j'ai écrits dans la forme de Si Mohand ou Mohand, le neuvain, mais tous les poètes kabyles sont passés par là jusqu'à un certain moment, je considérais, comme tous les kabyles, que la poésie c'était avant tout la rime.

C'est très difficile pour l'auditeur kabyle de comprendre que la poésie c'est d'abord l'enrichissement du mot et pas seulement la rime - jusqu'à présent il y a des poètes qui l'utilisent. J'ai essayé d'en sortir, j'ai fait une émission à la radio sur un voyage dans le monde de la poésie et des poètes. J'ai pris des poètes du monde entier, que j'ai traduits en kabyle, dans le langage poétique, mais je supprimais la rime. J'ai essayé de montrer que la poésie ce n'était pas la rime, d'une part, et que la langue berbère pouvait exprimer les idées les plus modernes.

- **J.A** : Parmi les poètes étrangers, quels sont ceux qui t'ont marqué et peut-être influencé dans une certaine mesure ?

- **B.M** : J'ai traduit du Maïakovsky, du Pablo Neruda, du Paul Eluard, des poètes inconnus d'Amérique Latine, des pays de l'Est, des poètes palestiniens, des poètes arabes ; mais par exemple Chawqi ne m'a jamais intéressé. J'ai traduit du Darwisch, du Laâbi.

- **J.A** : Est-ce qu'il est arrivé qu'on chante, dans des traductions kabyles, ces poèmes étrangers ?

*Littérature et oralité au Maghreb*

- **B.M** : On a traduit *Le Déserteur*, de Boris Vian, qui a été chanté par Ferhat (qui est en prison)<sup>2</sup> sur la musique originelle ; la traduction était un peu arrangée. Il y a eu des expériences plus anciennes avec des textes allemands (je ne me rappelle plus le titre). Par exemple une chanson chantée par Idir et Ferhat et traduite par Aïth Amrane, l'auteur de *Ekker a mmis Umazigh*<sup>3</sup> l'hymne berbère kabyle. Il a traduit ou adapté aussi d'autres textes allemands et français à partir de 1945-48.

- **J.A** : Donc la poésie Kabyle est aujourd'hui ouverte sur la poésie mondiale ?

- **B.M** : Absolument.

- **J.A** : Beaucoup de chanteurs font leurs propres textes. Toi, as-tu fait des musiques ?

- **B.M** : Non.

- **J.A** : On reprend aussi des musiques traditionnelles ?

- **B.M** : Oui, pour le dernier disque que j'ai fait avec Ammar Sersour, toutes les musiques sont traditionnelles.

- **J.A** : J'ai reconnu quelquefois chez Idir, ou chez d'autres, des musiques que chantait Taos Amrouche.

- **B.M** : Oui. Il y a beaucoup de gens qui reprennent des musiques traditionnelles. Malheureusement, ils ne le déclarent pas toujours, pour des raisons de droits d'auteur.

- **J.A** : Il y aurait aussi tout un travail à faire sur la musique, elle aussi a changé, il y avait des monodies anciennes, et avec les instruments modernes ça a donné autre chose. En ce moment les jeunes aiment beaucoup la chanson kabyle.

- **B.M** : Ces derniers temps il y a eu une sorte de crise, parce que, parmi tous les chanteurs modernes qui ont émergé, il y a eu un mimétisme, on est passé du stade de la création au stade de l'imitation, parce que beaucoup de gens, ayant vu le succès de ces chansons modernes, ont cru qu'il suffisait de prendre une batterie pour faire de la musique moderne et réussir. Cette semaine on m'a ramené un disque d'un jeune groupe, c'est vraiment n'importe quoi ; techniquement, c'est bien fait, mais il n'y a aucune sensibilité, aucun cachet personnel. Il y a peut-être l'idée de la modernité, mais aucun lien avec la tradition, il n'y a aucune racine, ça ne représente absolument rien. Ce sont des sons.

- **J.A** : Dans la chanson kabyle comme partout on trouve le phénomène du "show business". ?

---

<sup>2</sup>. Il était en prison au moment de l'interview. Actuellement il est chargé de la Culture dans un parti politique (le RCD). La version kabyle du "Déserteur" a été écrite par Muhand U Yahia. (Note de Ben Mohamed en 1992).

<sup>3</sup>. "Lève-toi, fils d'Amazigh". *Amazigh* est l'ancien nom du pays berbère, et signifie aussi "homme libre".



- **B.M** : Oui, le "show biz" s'est accaparé de ce domaine et il l'a détruit.

- **J.A** : Le même phénomène existe en émigration. Est-ce qu'en Algérie cela fait autant de dégâts que de l'autre côté de la Méditerranée ? Vous avez des éditions et une diffusion algérienne puis il y a ce qui se fait et se diffuse ailleurs et arrive en Algérie ?

- **B.M** : Ici le nombre d'éditeurs n'est pas très important, mais l'idée du "show biz" s'est développée ici aussi. Ce sont des gens qui se moquent de la qualité pourvu que ça se vende. Les gens de métier qui ont pris ça en main sont des affairistes.

- **J.A** : Est-ce qu'il y a des jeunes qui promettent dans le domaine de la poésie chantée ou non ?

- **B.M** : Il y en a, mais c'est le cadre qui leur manque. A la Radio la censure devient de plus en plus difficile à tromper. Ce n'est pas facile pour quelqu'un qui débute d'organiser un spectacle, il faut connaître tout un circuit. Mais parmi les jeunes qui me montrent leurs textes, il y a de très bonnes choses. Mais on ne peut rien pour eux.

- **J.A** : Quelques noms ?

- **B.M** : Ideflawen<sup>4</sup>, Idourar<sup>5</sup> le groupe de jeunes des Beni Yenni. Cela représente un travail collectif, l'un s'occupe de la musique, l'autre des paroles, etc. En poésie il y a par exemple Mohya<sup>6</sup> qui fait un travail extraordinaire, ou Aïth Mengueth, je n'ai même pas besoin d'en parler. Actuellement c'est celui qui va le plus loin, qui approfondit la réflexion sur les problèmes sociaux et politiques que nous vivons.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup>. "Les neiges".

<sup>5</sup>. "Les montagnes".

<sup>6</sup>. Connue sous le nom de Muhend U Yahia.

<sup>7</sup>. Propos recueillis par Jacqueline Arnaud, Alger, avril 1986



***BEN MOHAMED***

## **POÈMES**

Nous reproduisons pour clore cet ensemble, avec la permission de l'auteur, "Vava Inouva", les 8 chants du disque "Amar Senour chante Ben Mohammed" (EB3301, 47, rue Bernard, 75014 Paris), et trois poèmes inédits qui ont été chantés dans le film fait à Alger sur le peintre Issiakhem. Les notes sur les textes sont de Ben Mohamed, en 1992. Les textes ne comportant pas d'indication de chanteur et de traducteur ont été chantés par Amar Sersour, traduits par Ramdane Achab et la traduction française en a été mise en forme par Tahar Djaout.

### **Vava Inouva** <sup>1</sup>

*Refrain :*

- Je t'en prie, ouvre-moi la porte, ah père Inouva, ah, père Inouva
- Fais tinter tes bracelets, ah ma fille Griba<sup>2</sup>, ah !
- J'ai peur de l'ogre de la forêt, ah père Inouva, ah père Inouva
- J'en ai peur moi aussi, ah ma fille Griba, ah !

I-

Le vieux enveloppé dans son burnous  
Dans un coin se réchauffe.  
Son fils, préoccupé par le gagne-pain,  
Voit les jours défilier dans sa tête.  
La bru, derrière son métier à tisser  
Remonte les tendeurs.  
Les enfants entourent la vieille  
Qui leur raconte les anciennes légendes  
Ya la la, Ya la la, les enfants entourent la vieille  
Ya la la, Ya la la, elle leur raconte les anciennes légendes.

*Refrain.*

II-

La neige recouvre les portes  
La marmite se met à bouillir<sup>3</sup>  
L'assemblée du village attend les jours meilleurs<sup>4</sup>  
Lune et étoiles sont cloîtrées  
Quant à la bûche de chêne,  
Elle dépasse du trépied<sup>5</sup>,  
Toute la famille s'est rassemblée  
Pour écouter le conte.  
Ya la la, Ya la la, toute la famille s'est rassemblée  
Ya la la, Ya la la, pour écouter le conte.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> 1972. La traduction littérale du titre est "Papa à moi P'pa".

<sup>2</sup> Traduction littérale: "ma fille exilée" (loin de moi).

<sup>3</sup> "La marmite est occupée par des soupers".

<sup>4</sup> "L'Agora rêve de printemps" (Le froid de l'hiver oblige les gens à rentrer tôt chez eux).

<sup>5</sup> "Met de côté les claies" (Image qui indique aussi l'atmosphère de l'hiver qui succède à cet automne où l'on mettait les figues à sécher sur les claies).

<sup>6</sup> Chanté en Kabyle par Idir. Traduit en Français par Tounès Rouchiche.

## ***L' itinérant***

I

Si temzi tredqen lejrah  
Tafsut tuqli d aheggan  
Yugwra-y-id webrid n rwah  
Ad gge liser i wexxam  
Defre ahubbu l-lryah  
Nuda ad cerrge tllam

II

Ruhe ggi atmaten  
Ruhe ad nadi tagmat  
Ruhe ur wid yettmattaten  
Tudert ad zer anidat`  
Ddi d wid yettewten  
A bel kcem- -as taqaat

III

Taqdimt tsawel itejditt  
Ta temmut tayed tleqqem  
Angg'is yehwu tawed titt  
Migzem azar ad yesgem  
Di tnafa gezme timitt  
Ukwi- -d ufi- -t tlehhem<sup>1</sup>

I

Dès l'enfance, les blessures en moi  
se sont ouvertes,  
L'hiver a détrôné le printemps,  
l'exil devient mon seul recours,  
Il me faut délaisser le foyer<sup>2</sup>.  
J'ai suivi les courants des vents,  
j'ai cherché à déchirer les ténèbres.

II

Je suis parti, laissant mes frères,  
Quêtant la fraternité<sup>3</sup>.  
Je suis parti chez les gisants,  
Espérant découvrir la vie.  
J'ai été compagnon de ceux qui ont  
subi les coups,  
Je me suis installé dans le tourment.

III

Les soucis en moi se relaient,  
L'un décline, l'autre se relève.  
Quel que soit l'horizon atteint,  
Les racines en moi restent vivaces<sup>4</sup>.  
J'ai beau, dans mon sommeil, couper  
le cordon ombilical,  
Au réveil il est intact.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Chanté par Khadidja pour le film de Fawzi  
Sahraoui sur le peintre Issiakhem.

<sup>2</sup> "Il me faut laisser en paix le foyer".

<sup>3</sup> "En quête de la fraternité".

<sup>4</sup> "Les racines renaissent en moi".

<sup>5</sup> Inédit. Traduit par l'auteur et par Tahar Djaout.

### ***D izumal***

A d izumal  
S leqyud t-tekwamin  
Di yal tamurt  
Gzemn awen awal  
Mi-d nnan tiquranin

I

A d izumal  
I sbern uysen  
Sbern uysen  
Sebren tiyta tebbwed i es  
Lihala tmal  
Te la yessen  
Lihala tmal  
Walan tafat mi tselles  
Times tu al  
T-tiremt nsen  
Ti ri tecced-ed i yiles

II

A d-izumzal  
Nesla yawen  
Nesla yawen  
Nesla mi weu gren ss nasel  
Yewt uhemmal imettawen  
Yewt uhemmal  
La-d yessekfal lemkwahel  
Yekfa wawal  
Rahen idamen  
Urrif di rrsas la-y-fettel<sup>6</sup>

### ***Innombrables***

Ils sont innombrables  
à être enchaînés, bâillonnés.  
En tous pays  
la parole est réduite  
qui porte la vérité.

I

Ils sont innombrables  
à voir leurs espoirs anéantis.  
La mal les ronge jusqu'à l'os.  
Le monde vacille,  
les entraînant dans ses remous.  
Ils voient s'étioler la lumière.  
Le feu seul  
leur échoit.  
Le cri force la langue.

II

Innombrables,  
nous parviennent vos plaintes  
et le bruit des chaînes qui vous rivent.  
Une crue de larmes  
exhume les fusils.  
Les mots sont superflus.  
Il monte une odeur de sang.  
La colère pétrit du plomb.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Chanté par Idir.

---

<sup>7</sup> Inédit. traduit par l'auteur et pat Tahar Djaout.

## ***Retour au pays des ancêtres***

I

Anida yellan-t tudrin  
Isefedn imettawen ?  
Anida llan yexxamen  
Yulin s ifassen ilmawen ?  
Anida tella tebburt  
Ddi tellin degw udmawen ?

I

Que sont devenus les villages  
qui ont vertu de consoler ?  
Que sont devenues les demeures  
élevées par des mains nues ?  
Qu'est devenue cette porte  
qui ne refoule nul visage ?

II

Anida tella tejmaat  
Idg atmaten d atmaten ?  
Anida llan laawanser  
Tibhirin, timzin, irden ?  
Anida llan iberdan  
Yessefrahén imsebriden ?

II

Qu'est devenue le djemâa  
à la fraternité sans apprêt ?  
Que sont devenues les sources  
les jardins, l'orge, le blé ?  
Que sont devenus les chemins  
qui ne malmènent nul passant ?

III

Anida llan isulas  
Yettfen axxam lejdud ?  
Anida llan ikufa  
Is necrahen laayud ?  
Anida llan yecbula  
Wid aken is yecbeh waddud ?

III

Que sont devenues les poutres  
affermissant la maison ancestrale ?  
Que sont devenus les silos  
qui font les fêtes plus gaies ?  
Que sont devenues les jarres  
près desquelles on se sent fier ?

IV

Anida yella webzim  
D uxelxal yewzn tikli ?  
Anida yella ubernus  
Ireffden bab-is ma ye li ?  
Andda llan iwiziwen  
Yecnan cena n-ttiddukli ? <sup>1</sup>

IV

Que sont devenues la fibules  
et la chevillère qui harmonise la  
démarche ?  
Qu'est devenu le burnous ?  
Qui le porte jamais ne tombe.  
Que sont devenus la solidarité ?  
et les chants de l'Unité ? <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Chanté par Khadidja pour le film sur Issiakhem.

---

<sup>2</sup> Inédit. Traduit par l'auteur et Tahar Djaout.

### **Cfu ay ixf iw**

cfu ay ixf iw  
cfu ay ixf iw  
anida mmaren idammen iw

ay adrar bedd a-nwali  
baba/gma aâzizen anda yeyli  
win aâzizen anda yeyli  
ger wassagi d yidelli

cfu ay ixf iw  
cfu ay ixf iw  
anida mmaren idammen iw

ay adu sefd afraden  
yef tedyant lcerriden  
yef tedyant lcerriden  
yuran ula f yebladen

cfu ay ixf iw  
cfu ay ixf iw  
di lexla mmeyn idammen iw

ay aggur erz ay tllam  
yef Wegraw n "la Soummam"  
yef Wegraw n "la Soummam"  
widak yessen anda tellam

cfu ay ixf iw  
cfu ay ixf iw  
deg saffen ruhen idammen iw

ay itij dill-ed ur tezzi  
cfu f Yebrir di Tizi  
cfu f Yebrir di Tizi  
lgerh ur nehli yetyazi

cfu ay ixf iw  
cfu ay ixf iw  
di Tizi mmeyn idammen iw

tura tezraâ  
yibbwas d a-temyi  
a-truh teswaât  
a d-tas tayed  
yibbwas d a-temyi  
ad âaddin yemdanen  
a d-assen wiyad  
yibbwas d a-temyi  
tura tezraâ

### **Rappelle-toi**

Mon coeur rappelle-toi  
Mon coeur rappelle-toi  
où mon sang a coulé

Dressez-vous montagnes que je voie  
où mon père est tombé  
où mon frère est tombé  
entre hier et aujourd'hui

Mon coeur rappelle-toi  
Mon coeur rappelle-toi  
où mon sang a coulé

Vent balaie les poussières  
sur la tragédie d'Icherriden  
la tragédie d'Icherriden  
même les pierres s'en souviennent

Mon coeur rappelle-toi  
Mon coeur rappelle-toi  
les champs trempés de mon sang.

Lune fais se fendre les ténèbres  
sur le Congrès de la Soummam  
le Congrès de la Soummam  
ceux qu'il a connu où sont-ils ?

Mon coeur rappelle-toi  
Mon coeur rappelle-toi  
le sang noyé dans les rivières

Lève-toi soleil sans retour  
souviens-toi d'Avril à Tizi  
le mois d'Avril à Tizi  
plaie vive creuse toujours

Mon coeur rappelle-toi  
Mon coeur rappelle-toi  
la ville mouillée de mon sang

La graine maintenant est semée  
elle poussera un jour  
si les temps passent  
d'autres viendront  
elle poussera un jour  
passent les hommes  
d'autres viendront  
elle poussera un jour  
maintenant qu'elle est semée



### **Wissen**

ma yella nettu idelli  
ma di tesga nettekka  
ma yella i lmerta neyli  
ma nenna lmektub akka  
wissen itij m' ad yali  
wissen m' a d-yili uzekka

ma yella wul dayen immut  
ma d afud negga t yerke  
ma temses tezga di lqut  
ma tasa i wegdi i t nefka  
wissen d urbaâ m' a-neddut  
wissen m' a d-yili uzekka

ma yella imettawen flen  
ma nextar ala ssekka  
ma yella laâyub mmlen  
ma yaâreq wansi d-nekka  
wissen m' a d-llint wallen  
wissen m' a d-yili uzekka

ma yella nettemxallaf  
ma nebbwed ar tfuh takka  
ma yella rray yennetlaf  
ma menwala yaâkka  
wissen m' a d-yegwri uxalaf  
wissen m' a d-yili uzekka <sup>3</sup>

### **Péril**

Si le souvenir se consume  
si l'indifférence nous rive  
si au combat nous trébuchons  
si la fatalité explique tout  
le levé du jour est compromis  
il y a péril en la demeure

Si au coeur rien ne dit plus rien  
si nous laissons pourrir nos forces  
si le vie devient insipide  
si aux chiens nous abandonnons le  
courage  
nous risquons de suivre à cloche-pied  
il y a péril en la demeure

Si les pleurs surabondent  
si aux faux vont nos faveurs  
si les travers sont dévoilés  
si la trace de nos pas se perd  
nos yeux pourront-ils se dessiller  
il y a péril en la demeure

Si la zizanie s'installe  
si la gangrène voit le jour  
si la raison est exilée  
si le dernier venu se gausse  
les jeunes plants risquent de dépérir  
il y a péril en la demeure.

---

<sup>3</sup> Écrit le 8 / 6 / 72.

### **Udmawen n Imut**

Kukray mi walay leymam  
yeyli-d am naddam  
igenni tedl it tagut  
tamurt yesburr as tllam  
amzun d aheggam  
ur nezri anda ara neddut  
tegwra-d teftilt bbwexxam  
yures ay nessaram  
yak tllam d gmas n Imut

yemma yemma  
ddunit telha s tafat  
yemma yemma  
ma d win yurez tllam  
yas int' as Imut tufa t

kukray lxuf mi d-yebges  
akken ad yay iyees  
yef yedmaren isres tafрут  
assirem idba yettayes  
tettazay tefses  
ddel yebded-ed yef tebburt  
tegwra-d tasa a-tefriwes  
a-tekker a-thelles  
yak tugdi t-tabburt i Imut

yemma yemma  
ddunit telha s tissas  
yemma yemma  
ma d win yurez lxuf  
yas rret tablat fellas

kukray lqid n tsusmi  
yeggunin imi  
yef tidet irra tasarut  
iles yugad tigezmi  
yurez it unezmi  
yal tifxet tetragu t  
ma yebdeb wawal deg mi  
tudert i wumi  
yak tasusmi amzun d Imut

yemma yemma  
tamusni telha s wawal  
yemma yemma  
win turez tsusmi  
hsebt-et seddu wakal

### **La mort plurielle**

J'ai peur de cette brume  
qui tombe comme le soleil  
et fait se voiler le ciel  
le pays s'assombrit  
comme aux plus tristes jours d'hiver  
où se perdent les chemins

seule la fragile lampe du foyer  
éclaire encore notre espoir  
car l'obscurité fraternise avec la mort

Ma mère oh ma mère  
la vie va avec la lumière  
oh ma mère  
celui que les ténèbres ligotent  
s'est laissé piéger par la mort

La peur quand elle se décide  
envahit jusqu'aux os  
et plane comme une menace  
l'espoir se résigne  
tout devient impossible  
et la tyrannie triomphe

reste un brin de courage  
qui doit se mettre en marche  
car la peur prélude à la mort

Ma mère oh ma mère  
la vie va avec le courage  
oh ma mère  
celui que la peur ligote  
a scellé ses jours d'une dalle

J'ai peur des mailles du silence  
qui guettent la parole  
et emprisonnent la vérité  
la langue craint le châtimeut  
les précautions la rivent  
exposée qu'elle est à tous les pièges  
si la bouche ravale ses mots  
vivre est une imposture  
car le silence équivaut à la mort

Ma mère oh ma mère  
le savoir va avec les mots  
oh ma mère  
celui que le silence ligote  
se trouve déjà dans l'au-delà

### **Yibbwas**

Yibbwas a d-yenteq wezru  
a d-yini i yezgaren : mmuh !  
yibbwas a d-erwi uquerru  
seg mezzuyen a d-yini : abbuh !  
yibbwas a d-yekker usefru  
di mkul awal a d-yeddu : ttfuh !

yibbwas a d-yenteq wakal  
kul tardast a-tsiwel i mmis  
yibbwas ad yefsi wuzzal  
lqid a d-yegg ala isem is  
yibbwas a d-iwwet uhemmal  
kul wa laâmer deg wzar is

yibbwas a d-netqen lehyud  
a d-ssutren tibbura  
yibbwas adu d a d-isud  
ad yesseydel tamara  
yibbwas ad yekkaw walud  
a-nay abrid s tira

yibbwas a d-netqent tilas  
yebdan ul armi akka ihus  
yibbwas iles ad yaf tarwa-s  
ad yuyal d yiwen ubernus  
yibbwas akka ttnasfa bbwas  
mkul imi a t yawed ufus

yibbwas a d-netqen yeysan  
seg wzekka a d-fken tayet  
yibbwas igider yensan  
times a s thuz tiferret  
yibbwas a d-cerqen wussan  
targit a-teffey yer tidet <sup>4</sup>

### **Un jour**

Le roc un jour ne pourra plus  
garder tel les boeufs le silence  
un jour la tête en délire  
en aura marre d'en entendre  
le poème un jour portera  
l'insulte en chacun de ses mots

Un jour la terre parlera  
chaque empan rappellera les siens  
le fer des chaînes fondra un jour  
ne restera plus que leur souvenir  
un jour déferlera la crue  
de chacun les racines seront le  
recours

Un jour les murs parleront  
et réclameront des ouvertures  
le vent se lèvera un jour  
qui fera chuter les contraintes  
un jour la boue sèchera  
et laissera place à l'écrit

Un jour les frontières parleront  
qui font se fendre les coeurs  
la langue un jour trouvera les siens  
unis en un seul burnous  
un jour comme aujourd'hui  
de chacun les voeux seront exaucés

Un jour les os parleront  
et viendront en renfort  
un jour de l'oiseau insolent  
le feu fera battre les ailes  
un jour naîtra une nouvelle aube  
le rêve se fera réalité

---

<sup>4</sup> Ecrit le 28 / 12 / 72.

### **A gma**

d acu i tessutered a gma  
a gma la ssuturey ayrum  
xedmey armi t-tameddit  
lmerta tezwi yi aksum  
win icerrwen tidiwin  
ur yezmir ara ad yuzum

d acu i tessutered a gma  
ssuturey agwdef n'ttmani  
xedmey armi t-tameddit  
taduli inu d igenni  
win icerrwen tidiwin  
deg wsemmid ur yetnerni

d acu i tessutered a gma  
a gma ssuturey tafat  
xedmey armi t-tameddit  
ufiy-d adebsi n lxettbat  
win icerrwen tidiwin  
di ssber ur yettaf tifrat

### **Mon frère**

Mon frère que réclames-tu  
Frère je réclame de quoi vivre  
j'ai travaillé jusqu'au soir  
pour n'avoir que la peau et les os  
de celui qui éponge la sueur  
n'attendez point qu'il fasse le jeûne

Mon frère que réclames-tu  
je réclame un gîte sûr  
j'ai travaillé jusqu'au soir  
le ciel comme seule couverture  
celui qui éponge le sueur  
ne peut grandir sous le froid

Mon frère que réclames-tu  
Frère je réclame la lumière  
j'ai travaillé jusqu'au soir  
pour ne recevoir qu'un plat de dis-  
cours  
celui qui éponge la sueur  
ne prend plus son mal en patience

### **Tidet**

anwa wagi d-yessawlen  
seg wedrar adfel yekkat  
ma d imsewweq deg wadu  
yas ttef abrid ik nezra t  
ma tellid seg at tidet  
yas hesb-i seg lemhellat  
aqliyi-n aqliyi-n  
aqliyi-n qebl ur ifat  
aqliyi-n  
s wudem a d-nawi tafat

kker ay arfiq m' a-teddud  
abrid yer wedrar yuli  
a-negg wid i y d-irebban  
tamurt ur t id netwali  
deg mi n tizi d a-nekcem  
yef tidet akken a d-teflali  
ay arfiq ay arfiq  
ay arfiq begs i tikli  
ay arfiq  
tebâad tegwnit n tlelli

tamurt telheb degs tmes  
lemhella tura asefru-s  
idammen uzzlen t-tihemmal  
âabban armi flen lehbus  
yexnunes ijifer n tidet  
lmut yuri tger-ed afus  
a tidet a tidet  
a tidet lhu ur tnus  
a tidet  
win yeylin wayed ad iâuss

### **La vérité**

Toi qui appelles  
de la montagne sous la neige  
si tu es marchand de vains mots  
passe ton chemin il est connu  
si tu es un juste  
compte-moi parmi les tiens  
me voici j'arrive  
avant qu'il ne soit trop tard  
me voici j'arrive  
la lumière nous attend

Lève-toi compagnon et viens  
la route est abrupte vers la montagne  
nous laissons là nos parents  
et la pays s'estompe déjà  
entrons dans la gueule du loup  
si de la vérité tel est le prix  
viens compagnon  
prépare-toi à une longue marche  
viens compagnon  
la liberté est encore loin

Alors le pays s'embrase  
des pages de gloire sont écrites  
le sang coule à flot  
et les prisons regorgent  
mais la vérité est foulée au sol  
et la mort me tend la main  
vérité continue ta marche  
et jamais ne t'éteins  
vérité oh vérité  
d'autres veilleront si les uns tombent

### **Asmi**

asmi akken i d-yenteq yiwen  
yesmar-ed i s yellan deg wul  
tennam as : kec d amehbul  
wigi ad ak rzen acciwen  
a d-bedden fellak deg yid  
a-truhed ur k izer yiwen  
udem ik lihbab a ten iyid  
isem ik yeybu ger yesmawen  
yas ttef imi-k am wiyid  
ula i' k yawin s asawen

asmi d-netqen di meyya  
nnan as naâya di ddel  
tennam yeffey iten laâqel  
wi d imetturfa d aya  
atna msakit la ttargun  
ad bedden lihala ya  
lihala kersen legnun  
ur as yezmir bu nniyya  
deg yiwen wass a ten kfun  
ad ddun deg yir tuzzya

asmi ara d-yekker wegdu  
a d-yini tura a-tbeddel  
ad rewlen at lbatel  
widak irebban afud  
lemhellat ad htutint  
lâasker ad yegg lbarud  
tibbura n lhebs ad llint  
aâssas ad yerz leqyud  
ass-en a d-teccar temdint  
imxatliyen ad ttin d ssyud <sup>5</sup>

### **Le jour où**

Quelqu'un une fois prit la parole  
seul, vidant son cœur  
" insensé", lui répondit-on  
" ils sauront te briser les reins  
ils t'enlèveront de nuit  
à l'insu de tous  
les amis te prendront en pitié  
ton nom sera oublié  
des autres imite le silence  
et abandonne tes défis"

Une fois qu'ils parlèrent à cent  
pour dire la coupe trop pleine  
on les prit pour des exaltés  
et des marginaux sans plus  
"ils rêvent les pauvres  
de changer la face du monde  
un monde ensorcelé  
qui ne pourra céder à la naïveté  
une fin rapide les attend  
quelque mauvais tour les emportera"

Mais le jour où le peuple se lèvera  
pour clamer son impatience  
les injustes détalent  
qui prospéraient à leur guise  
les Armées seront affaiblies  
les soldats abandonneront la poudre  
des prisons les portes s'ouvriront  
les gardiens rompent les chaînes  
la ville alors s'emplira  
et les arrivistes passeront maîtres

---

<sup>5</sup> Ecrit le 11 / 8 / 80.

### **Amyar Azemni**

a baba Amyar Azemni  
izedyen ger isaffen  
ttxilek m' ur iyi temlid  
adyay yifen akw idyayen

nek yellan ger isaffen  
ger yezra i rebbay afud  
yuri adyay yifen idyayen  
d adyay yerfed bu leqyud  
yerza ssnasel ssi t cudden  
wid yessebraken laâyud

a baba Amyar Azemni  
izedyen tizgi yuyen  
ttxilek m' ur iyi temlid  
asyar yifen adw isyaren

nek yelhan tizgi yuyen  
nek s izedyen talemast  
yuri asyar yifen isyaren  
d asyar seg tenjer tarkast  
tarkast ubeckid refden  
wid igan i lgur talast

a baba Amyar Azemni  
yecfan i tsuta yefsan  
ttxilek m' ur iyi temlid  
anwa i d ass yifen akw ussan

nek yecfan i tsuta yefsan  
cfiy i tmurt mi la treqq  
yuri ass yifen akw ussan  
d asmi ara yehkem lheq  
tamusni a s gguggen wussan  
tidet a s yuyal lmenteq<sup>6</sup>

### **Vieux sage**

Vieux sage  
d'entre les rivières  
apprends-moi je te prie  
des pierres quelle est la meilleure

Moi qui suis entre les rivières  
entre les rochers j'ai grandi  
des pierres pour moi la meilleure  
est celle que soulève l'esclave  
au dessus des chaînes que lui  
mettent  
ceux qui attristent jusqu'aux fêtes

Vieux sage  
de la dense forêt  
apprends-moi je te prie  
des bois quel est le meilleur

Moi qui ai parcouru la dense forêt  
j'en connais les profondeurs  
des bois pour moi le meilleur  
est celui-là dont est taillée la crosse  
la crosse de ces fusils  
qui à la tyrannie dressent les limites

Vieux sage  
qui te souviens des belles générations  
apprends-moi je te prie  
des jours quel est le plus beau

Moi qui me souviens des belles  
générations  
et du pays dévoré par les flammes  
pour moi le jour le plus beau  
sera un jour d'équité  
de savoir épanoui  
de la parole rendue à la vérité

---

<sup>6</sup> Écrit les 17 & 18 / 6 / 80.





**Publications du**  
**Centre d'études littéraires francophones et comparées**  
**de l'Université Paris-Nord.**

**1°) Ouvrages collectifs:**

*Négritude africaine, négritude caraïbe.* (Actes du colloque international de 1972).  
Paris, Editions de la Francité, 1973, 159 p. (épuisé).

*Ecrivains du Maghreb.* (Actes du colloque international de 1973). Paris, Editions de  
la Francité, 1974, 68 p. (épuisé).

**2°) Revue *Itinéraires et contacts de cultures.***

Cette revue, semestrielle, est éditée conjointement par le Centre d'Etudes  
littéraires francophones et comparées de l'Université Paris-Nord et les Editions  
L'Harmattan (Paris).

- |      |             |  |
|------|-------------|--|
| 1982 | N° 1:       | <i>L'écrit et l'oral</i> , 207 p.  |
|      | N° 2:       | <i>L'enseignement des littératures francophones</i> , 219 p.                           |
| 1983 | N° 3:       | <i>Littératures insulaires</i> , 186 p.  |
| 1984 | N° 4-5:     | <i>Littératures du Maghreb</i> , 383 p.  |
| 1985 | N° 6:       | <i>Paris-Québec</i> .  |
| 1987 | N° 7:       | <i>Le roman colonial, 1).</i> , 217 p.   |
| 1988 | N° 8:       | <i>La chanson d'Afrique et des Antilles</i> , 138 p.                                   |
| 1989 | N° 10:      | <i>Littératures du Maghreb: 1) Perspectives générales.</i> 207 p.                      |
| 1990 | N° 11:      | <i>Littératures du Maghreb: 2) Les auteurs et les oeuvres.</i> 192<br>p.               |
|      | N° 12:      | <i>Le roman colonial, 2).</i> 158 p.   |
| 1991 | N° 13:      | <i>L'autobiographie et les récits de vie dans la littérature<br/>africaine.</i> 175 p. |
|      | N° 14:      | <i>Poétiques croisées du Maghreb.</i> 207 p.   |
| 1992 | Hors série: | <i>Edouard Maunick.</i> 207 p.   |
|      | N° 15:      | <i>Littératures et oralité au Maghreb: autour de Mouloud<br/>Mammeri.</i>              |
|      | N° 16:      | <i>Actualité de Kateb Yacine.</i>  |

En préparation:

*Edouard Glissant* (En collaboration avec l'Université York de Toronto).  
*Cinéma et Francophonie.*

*Littérature et oralité au Maghreb*

**3°) Publications de la *Coordination internationale des chercheurs sur les littératures maghrébines*.**

*Répertoire des chercheurs sur les littératures maghrébines*. Sous la direction de Charles Bonn. Paris, L'Harmattan, 1990, 64 p.

*Etudes littéraires maghrébines*. Bulletin de liaison semestriel. N° 1 (1989), 48 p.. N° 2 (1990/1), 52 p.. N° 3 (1990/2), 48 p.. N° 4 (1991/1), 52 p. N° 5 (1992/1), 70 p. N° 6 (1992/2): en préparation.

**4°) Collection *Etudes littéraires maghrébines*.**

Collection dirigée par Charles BONN aux Editions L'Harmattan, dans le cadre de la Convention avec l'Université d'Alger.

N° 1: *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*. Sous la direction de Charles Bonn et Yves Baumstimler. 1992. 124 p.

N° 2: *Bibliographie critique de la littérature judéo-maghrébine*. Par Guy Dugas. 1992. 96 p.